

ӘОЖ 784:78.087 (574)  
А 45

Қолжазба құқығында

**АЛПЫСБАЕВА ВЕНЕРА НАГМЕТДУЛЛАЕВНА**

**Қазақстанның эстрадалық өнеріндегі мюзикл және рок-опера  
жанрлары: даму үрдістері мен перспективалары**

6D0040800 – Эстрада өнері

Философия докторы (PhD)  
дәрежесін алу үшін дайындалған  
диссертация

**Ғылыми кеңесші:**  
өнертану ғ.к, профессор  
Бегалинова Г.А.

**Шетелдік ғылыми кеңесші:**  
(PhD) философия докторы  
А.Диамандиев атындағы музыка,  
би және бейнелеу өнері академиясының  
профессоры  
Шекерджиева-Новак Т.Д.

**Қазақстан Республикасы  
Алматы, 2024**

## Мазмұны

<b>АНЫҚТАМАЛАР.....</b>	<b>3</b>
<b>БЕЛГІЛЕР МЕН ҚЫСҚАРТУЛАР.....</b>	<b>4</b>
<b>КІРІСПЕ.....</b>	<b>5</b>
<b>1 ШЕТЕЛДІК ЖӘНЕ ОТАНДЫҚ МУЗЫКАДАҒЫ МЮЗИКЛ ЖӘНЕ РОК-ОПЕРА ЖАНРЛАРЫНЫҢ ТАРИХИ-ТЕОРИЯЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ</b>	
<b>1.1 Мюзикл және рок-опера: шетел мәдениетіндегі маңызды сипаттамалары мен кезеңдері.....</b>	<b>14</b>
<b>1.2 Эстрадалық өнер контекстінде Қазақстандағы мюзикл және рок-опера жанрларының қалыптасуы.....</b>	<b>43</b>
<b>2 ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ МЮЗИКЛ МЕН РОК-ОПЕРА ДАМУЫНЫҢ ДӘСТҮРЛІ ЖӘНЕ ЗАМАНАУИ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІНІҢ СИНТЕЗІ: БАҒЫТТАРЫ МЕН БОЛАШАҒЫ.....</b>	<b>69</b>
<b>2.1 А. Серкебаевтің «Астана» мюзикліндегі қалыптастырушы аспектілер: жанрлық-стильдік ерекшеліктер.....</b>	<b>73</b>
<b>2.2 Т. Мұхамеджановтың «Жерұйық» рок-операсының драматургиялық композициясындағы «Ұлттық негіз».....</b>	<b>90</b>
<b>Қорытынды.....</b>	<b>112</b>
<b>Пайдаланылған әдебиеттер тізімі.....</b>	<b>116</b>

## АНЫҚТАМАЛАР

**Диссертациялық жұмыста сәйкес анықтамалары бар келесі терминдер пайдаланылды:**

**Фьюжн** – ағылшын тіліндегі fusion (қорытпа) сөзі бәрінен бұрын фанк, метал, фолк, джаз, хип-хоп, r&b, рок-н-ролл және опера элементтерін байланыстыратын джаз бағытының атауын жақсы анықтайды.

**Рок-опера** – рок-музыка жанры. 1960-жылдардың соңында пайда болды; кейбір музыкатанушылардың пікірінше, мюзиклдың бір түрі болып табылады. Рок-опера – көптеген вокалистердің рөлдерде орындаған арияларында операның сюжеті ашылатын музыкалық-сахналық шығармалар.

**Мюзикл** – тек музыкалық, драмалық, хореографиялық қана емес, сонымен қатар опералық өнерді біріктіретін музыкалық-театрлық сахналық жанр, шығарма және спектакль.

**Мәдениет** – тұлғаның жан-жақты және үйлесімді дамуына, патриоттық тәрбиеге, қоғамның эстетикалық қажеттіліктері мен әлеуметтік мүдделерін қанағаттандыруға бағытталған құндылықтар жиынтығы.

**Өнім** – бұл материалдық немесе материалдық емес өндірістің белгілі бір нәтижесі, оның объективті мақсатын сипаттайтын нақты қасиеттері мен қасиеттері бар.

**Жоба** – белгілі бір, нақты, нақты құрылымдалған мақсатқа қол жеткізуге бағытталған іс-шаралар кешені.

**Креативті индустриялар** (ағылш. Creative Industries) – зияткерлік меншікті өндіру және пайдалану арқылы қосымша құн мен жұмыс орындарын құра алатын, жеке шығармашылыққа, дағдыға немесе дарынға негізделген қызмет түрлері.

## БЕЛГІЛЕР МЕН ҚЫСҚАРТУЛАР

Poliphonia (гр. полифония – көп дауыстылық) – еуропа мәдениетіне тән көпдауысты жүйе

Tessitura («ткань») – әуеннің музыкалық шығарма немесе дауыс регистрінің белгілі бір бөлігінде орналасуы.

Pianoforte – пианодан фортеге кенеттен өту

Rinforzando или rf. – дыбыстың кенеттен күшейтілуі.

Segno (сеньо) – бұл қайталауды қай жерден бастау керектігін көрсететін белгі. Қайталау қажет болған сәт партитурада Dal Segno (яғни, «белгіден») сөздерімен немесе қысқаша D.S аббревиатурасымен белгіленеді.

## КІРІСПЕ

**Жұмыстың жалпы сипаттамасы.** Ұсынылған жұмыс Қазақстандағы музыкалық және рок-опера жанрларының қалыптасуына, ұлттық ерекшеліктері мен жанрлық-стильдік өзара әрекеттестігіне арналған.

XX ғасырдың екінші жартысы мен XXI ғасырдың басында әлемдік мәдениетте мюзикл және рок-опера өркендеу кезеңін басынан кешіруде. Салыстырмалы түрде алғанда мюзикл отандық мәдениетте жаңа және қалыптасу кезеңіндегі жанр болып табылса, ал батысеуропалық және американдық музыкатануда күшті дәстүрлері мен өзіндік дамуы үшін коммерциялық мүмкіндіктері бар жетекші, қалыптасқан жанрлардың бірінен саналады.

Рок-опера әлемдік музыкалық кеңістікте XX ғасырдың басында қалыптаса бастайды. Қазақстанда өзінің драматургиясы мен музыкалық бейнеленуінде ұлттық ерекшеліктерді қамтыған бұл жанр салыстырмалы түрде бертінде ғана дами бастады.

Музыкалық өнер мен мәдениеттің даму үрдісінде заманауи зерттеулер негізінде білім қорын жаңарту мен кеңейтуді көздейтін жаңа мағыналар, құндылықтар мен формалар дүниеге келеді. Қазақстандағы музыкалық және рок-опера жанрлары американдық, батысеуропалық және қазақтың музыкалық мәдениеттерінің жиынтығы нәтижесінде пайда болды.

**Зерттеудің өзектілігі** қазіргі заманғы композиторлық және жанды дауыста орындау тәжірибесі, мюзикл және рок-опера жанрлары төңірегіндегі ғылыми пікірталастардың кеңдігінен көрінеді.

Зерттеудің нақты осы мәселесі «2021 – 2025 жылдарға арналған Креативті индустрияларды дамыту тұжырымдамасы» мемлекеттік бағдарламасының маңызды құрамдас бөлігі болып табылады. Оның екінші тармағы «ұлттық бірегейлік» қағидатын, атап айтқанда Қазақстан ұлтының бірегей мәдени коды креативті өнім жасауды көрсетеді.

Бұл қағида бәсекеге қабілетті шығармашылық менталитетті қалыптастыруға бағытталған мемлекеттік саясаттың өзегіне айналды, оның негізін қалыптасқан құндылықтар жүйесі, шығармашылық белсенділік, сондай-ақ мюзикл мен рок-опера болып табылатын мәдениеттің сұранысқа ие өнімін жасауға қабілеттілік құрайды.

Батысеуропалық және американдық музыкатануда мюзикл дамудың қуатты дәстүрлері мен коммерциялық мүмкіндіктері бар жетекші жанрлардың бірінен саналса, ал отандық мәдениетте бұл жанр салыстырмалы түрде жаңа болып табылады және бұқаралық мәдениет құбылыстарымен үнемі байланыста болады. Мюзиклдың және рок-операның отандық тарихы тек өткен XX ғасырдың соңғы онжылдықтары мен XXI ғасырдың басын ғана қамтиды, десек те ол бірқатар маңызды жетістіктермен де ерекшеленеді. Бұл жанрға бет бұрған композиторларға К. Дүйсекеев, Б. Точенбаев, А. Серкебаев, Е. Қанапиянов, Т. Мұхамеджановтың есімдерін жатқызуға болады. Олар шетелдік үлгілерге сүйене және тек қана отандық әлеуметтік-мәдени ортада

туындаған қиындықтар мен проблемаларды еңсере отырып, жеке, инновациялық шешімдер жасады.

Қазіргі уақытта мюзиклдер мен рок-опералар белсенді сұранысқа ие болып отыр, жаңа туындылар пайда болуда және қайта жаңарып түрлі сахналарда қойылуда. Аталған жанрдағы отандық сахнадағы жаңа туындылардың бірі – «А-studio» тобының ән репертуарына, отандық режиссерлік идеяларға және Батырхан Шүкеновтың «хиттерінің» дыбыстық транскрипциясына негізделген «Джулия» жобасы. Керемет қойылымдар екі жыл бойы осы жанрдың жанкүйерлеріне дебютанттарды тамашалауға, аталған жобаны коммерцияландыруға мүмкіндік берді.

Бұл жұмыс қазақ композиторларының аталған жанрлардағы шығармаларына тарихи-теориялық, өнертанулық, аналитикалық және музыкалық зерттеу жүргізуге арналған.

**Зерттеу нысаны:** Қазақстанның музыкалық және эстрадалық өнері біртұтас көркем құбылыс ретінде.

**Зерттеу пәні:** Қазақстанның мюзиклі мен рок-операсының жанрлық-стильдік драматургиясы.

**Зерттеу мақсаты** – ХХ ғасырдың екінші жартысы мен ХХІ ғасырдың басындағы Қазақстандағы отандық мюзикл мен рок операның дамуын зерттеу негізінде мюзикл мен рок операның синтетикалық жанрларының пайда болуының тарихи алғышарттарын, олардың жанрлық-стильдік ерекшеліктерін және зерттеу пәнінің драматургиялық түсіндірмесін анықтау. Осы мәселелерді талдау бізді анағұрлым кең ауқымды мәселелерге, атап айтқанда, қазіргі заманғы музыкатану мен көркемдік тәжірибеде құрамдас бөлік ретінде ұлттық ерекшеліктер призмасы арқылы жанрлық және стильдік синтезді анықтауға әкеледі.

#### **Зерттеу міндеттері:**

- мюзикл және рок-опера құбылысына қатысты дереккөздерді пайдалана отырып, әлемдік эстрада мен Қазақстан өнеріндегі мюзикл және рок-опера жанрларының ерекшеліктеріне тарихи-теориялық талдау жасау, олардың генезисін, ХХ ғасырдың соңғы үшінші бөлігі мен ХХІ ғасырдың басындағы даму кезеңдерін сипаттау;

- жүргізілген ғылыми-зерттеу жұмыстарының негізінде қазақстандық мюзикл мен рок-операның қалыптасу үрдісінің заңдылығын анықтау;

- жалпы тенденцияларды анықтау және негіздеу үшін өзге қазақстандық мюзиклдермен салыстырмалы аспектіде А. Серкебаевтың «Астана!» мюзикліне талдау жасау;

- ұлттық нысандар негізінде рок-операның сан алуан өзара әрекеттесуінің ауқымы мен өнімділігін анықтау мақсатында Т. Мұхамеджановтың «Жер-Ұйық» рок-операсын драматургия және жанрлық-стильдік ерекшеліктер призмасы арқылы зерттеу; көрсетілген шығармалардың драматургиясының музыкалық қатарлары беталыстарының заңдылықтарын зерттеу үрдісінде көркемдік тұжырымдамалардың келешегін ашу.

**Мәселенің зерттелу деңгейі.** Осы зерттеу барысында зерттеліп отырған мәселе бойынша дереккөздердің айтарлықтай ауқымы зерделенді. Солардың ішінде Қазақстанның музыкалық-сахна өнерінің негізгі теориялық аспектілеріне талдау жасаған келесі музыкатанушыларды: Күзембаева С.А., Кетегенова Н., Мұсағұлова Г.Ж., Омарова А.К., У. Джумакованы атап өткен жөн. Бұқаралық мәдениеттің бір бөлігі бола отырып, бүгінгі таңда эстрадалық мюзикл кеңінен таралуда. Дегенмен, қазіргі эстрада жанрларын зерттеуге арналған жұмыстардың саны саусақпен санарлықтай ғана, аз. Бұл ретте аталған жұмыс осы олқылықтың орнын толтыруға бағытталған. Зерттеуге арналған негізгі еңбектер музыкалық жанрдың қалыптасу және даму кезеңін зерттеу мен зерделеуге, оның қалыптасуына әсер еткен жағдайларды, сонымен қатар мюзиклдің қазіргі өмір сүру ерекшеліктерін қарастыруға арналған. Солардың ішінде Э. Кампус [1] мен В. Коненнің [2-6], орындаушылық стилистика мен құралдарды, музыкалық және сахналық драматургияны зерттеуге арналған Т. Кудинованың [7], аудармалар М. Сапонов пен С. Сигиданың [8], М. Гринберг пен М. Таракановтың [9], Р. Межибовскаяның [10], Л. Даньконың [11, 12], О. Тугановтың [13] еңбектері бар. С. Бушуеваның еңбегінде, театртану, жалпыэстетикалық және әлеуметтанулық спектрлерге ерекше мән берілген [14].

В. Сыров өз зерттеулерін «үшінші» музыкаға апаратын роктың стильдік метаморфозаларына арнайды [15-17].

Сонымен қатар бұл мәселелер шоу-бизнес, элитарлық және бұқаралық мәдениет элементтерін біріктіретін заманауи француз және белорус мюзиклін зерттейтін Т. Бабичтің зерттеулерінде [18, 19], мюзикл жанрының пайда болуы мен эволюциясының тарихи-мәдени аспектілерін және мюзиклдің жанрлық бастаулары мен оның дамуының негізгі кезеңдерін қарастыратын Л. Гаврилова мен Е. Кочурованың [20] және И. Яськевичтің еңбектерінде зерттелсе [21], Л. Данько өз зерттеуінде спектакльдердің музыкалық-драмалық ерекшеліктеріне тоқталады [12]. Біздің жүзжылдықтағы бродвей мюзиклінің жанрлық және стильдік ерекшеліктері О. Празднованың еңбегінен көрініс тапса [22], Г. Шнеерсон поп-мәдениет құбылыстарын, сондай-ақ шетелдік композиторлардың, соның ішінде Дж. Гершвин мен Л. Бернстайннің шығармашылығын зерттейді [23]. И. Добровольская және т.б. өз жұмысында «Stage Entertainment» компаниясының мюзиклдерін егжей-тегжейлі сипаттайды, оның ішінде компанияның PR – жылжытуға сәйкес қызметін көрсетеді [24]. Н. Енукидзе [25] және Е.Езерская [26-31] қазіргі әлеуметтік-мәдени жағдайда мюзиклдердің өмір сүру үрдістерін қадағалайды, К. Брейтбургтің мюзиклдеріне В. Брейтбург назар аударады және коммерция жағынан да тыс қалдырмайды [32-34].

Батыс Еуропа және Солтүстік Америка мюзиклдері мен рок-операсы музыкалық әдебиетте айтарлықтай кең орын алғанымен, олардың отандық нұсқаларының мәселелері бойынша жұмыстар шашыраңқы.

Рок-операға арналған шығармалар (В. Ткаченконың диссертациялық зерттеуі [35]), А. Цукердің «И рок, и симфония» монографиясын [36],

В. Коненнің отандық музыкадағы «үшінші пластын» [37] зерттеу кезінде маңызды бақылаулар мен жалпылаулар туындайды.

М. Гринберг пен М. Таракановтың зерттеу очеркінде әртүрлі музыкалық-театрлық компоненттерді синтездеу мәселесі жаңаша қойылған [38]. А. Порфирьеваның роктың тарихи эволюциясы мен эстетикасы көрсетілген шығармалары бір кездері рок-операны зерттеудегі нағыз серпіліс болды [39-41]. Тақырыпты ашуда А. Журбиннің батыс мюзиклдерінің ерекшеліктерін зерттейтін еңбектері, сондай-ақ, оның «Как это делалось в Америке» атты өмірбаяндық жазбаларының [42] және басқа мақалаларда композиторлардың мюзикл жанрындағы кәсібилігі мәселелерін көтерді [43-47], М.Л. Зайцева мен Р.Р. Будагянның музыкалық жанрдың синтетикалық мүмкіндіктері зерттелген мақаласының [48], өз зерттеулерінде ағылшын композиторы Э. Ллойд-Уэббердің шығармашылығын ғана емес, сонымен қатар бұқаралық жанрлардың дамуына ықпал еткен әлеуметтік-мәдени және өндірістік жағдайларды зерттеген Ф. Игнатьевтің мақалаларының маңызы зор [49, 50].

А. Сысоева өз мақаласында әйгілі американдық продюсер Флоренц Зигфельдің «Follies» ревьюін қарастырады [51]. Ол алғашқылардың бірі болып көрсетілімді қоюдың өлшемдерін белгіледі, оған тіпті заманауи продюсерлердің өзі сәйкес келуге тырысады. Зерттеуші А. Сысоева ХХ ғасырдың басындағы Принцесса-театрының қойылымдар сериясында американдық мюзиклдің жанрлық типологиясын анықтаумен және сипаттаумен айналысады [52, 53]. Д. Морозов Э. Ллойд-Уэббердің «Мысықтар» мюзиклінің қойылым ерекшеліктерімен таныстырса [54], И. Емельянова өз еңбегінде Э. Ллойд-Уэббердің «Опера елесі» мюзиклінің бас кейіпкерінің көркемдік бейнесінің қалыптасуының сыртқы аспектілерін қарастырады [55, 46]. Е. Андрущенко Э. Ллойд-Уэббердің «Эвита» мюзиклінің интонациясы мен тақырыптық драматургиясын бейнелі-мағыналық үрдістердің көрінісі ретінде сипаттаса [56, 57], Г. Калошина француздың «Нотр-Дам де Пари» мюзикліндегі Квазимодо образын жүзеге асырудың тілдік ерекшелігін зерттейді [58].

Шетелдік мюзиклдерді бейімдеу кезінде А. Луконина мен А. Агееваның мюзиклдің поэтикалық аудармасының ерекшеліктеріне арналған мақаласын оқып үйрену маңызды болса [59-61], А. Колесниковтың еңбегінде венгр композиторы Ф. Легардың оперетталары орыс музыкалық-театр өнері контекстінде ұсынылған [62]. С. Маньконың жұмысы мәдениетаралық өзара әрекеттесу кеңістігінде орналасқан украин мюзиклін қарастыраатын болса [63], Ш.М.Қ. Холмирзаева Өзбекстан театр өнеріндегі мюзиклдің пайда болу және даму үрдістерін зерттейді [64].

Киномюзикл мәселесіне және театр қойылымдарын экранизациялау сұрақтарына арналған белгілі бір еңбектерге Е. Андрущенко [65, 66], Л. Березовчук [67], Д. Живов [68], Н. Сажина [69], Е. Станиславская [70], Н. Суленёва [71], И. Сыса [72], И. Шилова [73-76], М. Хаништің [77] зерттеулерін жатқызуға болады.



Музыкату ғылымында музыкалық жанрға деген қызығушылықтың күннен-күнге артып келе жатқандығын ескере отырып, шетел композиторларымен қатар отандық композиторлардың да шығармаларын зерттеуге арналған диссертациялық зерттеулердің тұтас банкі қалыптасты. Сондай-ақ оларда мюзикл, рок-опера, джаз және бұқаралық мәдениеттің жанрлық байланыстарын зерттеп, бұқаралық жанрлардың өмір сүруінің әлеуметтік-мәдени аспектілерін ашады, атап көрсетсек: Е. Андрущенконың «Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика» [78], А. Бахтиннің «Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей» [79], М. Бобровының «Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX - начала XXI века» [80], Г. Власованың «Рок-культура - феномен XX века» [81], Ф. Игнатъевтің «Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры» [82], П. Корневтің «Джаз в культурном пространстве XX века» [83], В. Лелеконың «Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры» [84], М. Матюхинаның «Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века» [85], Л. Михайловтың «Создание современного эстрадного зрелища: принципы художественного оформления» [86], В. Моряхиннің «Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX - XXI веков» [87], М. Муратовтың «Эстрада как феномен массовой культуры» [88], Е. Мякотиннің «Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода» [89], И. Набоктың «Рок-культура как эстетический феномен» [90], Т. Невскаяның «Эволюция рок-культуры в России» [91], Я. Поляновскаяның «Савой-опера Гилберта и Салливена» [92], Е. Рыбакованың «Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России» [93], А. Сахарованың «Музыкальный театр Эндрю Ллойд-Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки» [94], С. Севастьянованың «Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре» [95], В. Сыровтың «Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей музыке» [96], А. Сыроеваның «Бродвейский мюзикл: процесс формирования жанра в 10-20-е годы XX века» [97], В. Ткаченконың «Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова)» [98], А. Тугушеваның «Философско-культурологический аспект анализа молодёжной рок-культуры» [99], В. Туеваның «Обновление жанровой традиции в советском кинематографе 30-х-40-х годов: феномен музыкальной комедии Григория Александрова» [100], А. Цукердің «Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке» [101], Г. Чёрнаяның «Смешанные жанры в советском музыкальном театре 60-70-х годов» [102], И. Чижованың «Рок-музыка как культурно-исторический феномен» [103], С. Шаповаловтың «Динамика социокультурных ценностей рок-музыки» [104] атты еңбектері.

Рок-опера жанрындағы жағдай күрделірек, дегенмен оның генезисін талдайтын бірқатар еңбектер бар. «Музыкалық өмір» журналының 2011

жылғы бесінші саны жетекші композиторлар, музыкатанушылар, театр мамандары мен журналистердің музыкалық және рок-опера жанрларының мәселелері мен келешегін талқылайтын дөңгелек үстелге арналды [105]. Интернет желісінде кейде әдейі жанжалды немесе күтпеген жерден болатын ұқсас қайшылықтар кеңінен ұсынылған. Журнал авторлары қазіргі уақытта орыс мюзиклінің бұл әлемдегі ең танымал музыкалық-театрлық жанрдың ұлттық дәстүрлерінің қалыптасу, құрылу кезеңінен өтіп жатқанын атап көрсетеді.

Музыкалық және рок-опера жанрларын дәстүрлі және қазіргі заманғы мәдениет контекстінде қарастыру Н. Шаханова, Ш. Тохтабаева, сондай-ақ, музыкатанушылар М. Ахметова, А. Мухамбетова, Г. Бегалинова, С. Раимбергенова, Г. Омаровалар мен П. Шегебаевтың мәдениет және өнер тарихы туындыларына сүйенуге әкелді.

Мюзикл жанрының өзгеру үрдісі, оның қызметі, рок-операмен байланысы, ұғымның анықтамалары Е. Андрущенконың еңбегінде, рок-опера рок мәдениеті контекстінде Т. Ткаченконың диссертациясында қарастырылған. Тақырыппен жұмыс істеу барысында публицистикалық сипаттағы мақалалар, шығармалардың мазмұндық ерекшеліктерін, авторлардың философиялық-эстетикалық көзқарастарын ашатын композиторлардың, т.б. тұжырымдары және А. Серкебаев пен Т. Мұхамеджановтың шығармалары, мюзиклдер мен рок-опералар призмасы арқылы Қазақстанда болып жатқан музыкалық үрдістерді жан-жақты, ғылыми-теориялық тұрғыдан зерттеу маңызды болды.

#### **Зерттеудің ғылыми жаңалығы**

- ХХІ ғасырда мюзикл және рок-опера жанрлары шеңберінде бір-бірінен бөлінбейтін көркемдік, әлеуметтік-психологиялық, психикалық, коммуникативтік, коммерциялық сипаттамалардың бірлігінде тұтас шығармашылық жоба ретінде қарастырылатын аталған жанрлардың эволюциялық кезеңдері тарихи-мәдени процестер контекстінде анықталды және негізделді;
- жүргізілген зерттеу еуропалық бұқаралық-сахналық жанрларға (мюзикл, рок-опера) тән қалыптасқан элементтер дәстүрлі қазақ музыкалық мәдениетінің тарихи көрсеткіші болып табылатыны айқындалды;
- мюзикл мен рок-операны әзірлеу кезеңдері прагматикалық және шығармашылық міндеттердің бірыңғай тізбегінің құрамдас бөлігі ретінде қарастырылатындықтан, А.Серкебаев пен Т. Мұхамеджанов шығармаларының мюзиклдер мен рок-операларды қалыптастырудағы дәстүрлі қазақ музыкалық жанрларымен байланысты драмалық ерекшеліктері анықталды;
- контрпунктілік-тік қабаттасу әдісімен жанрлық-стильдік элементтердің синтезі ұсынылды, "батыс" және "ұлттық" мәдениеттердің герметикалық кодтарын толығымен еңсере отырып, бір-біріне ашық болатын мәдениетаралық өзара іс-қимылдың жаһандық өрісінде қарастырылған қазақ

мәдениетінің әлемдік әлеуметтік-мәдени кеңістікке интеграциялануын көздейтін сюжеттік қауымдастық көрсетілді.

### **Зерттеудің әдіснамасы және диссертацияда қолданылған әдістер.**

Ғылыми объектіні зерттеудің кешенді бағыты көпсалалы әдістерді пайдалану арқылы жүйелі тәсілді қолдануды шарттастырады:

Тарихи-салыстырмалы әдіс – әлемдік музыкалық тәжірибені зерттеуге негізделген Қазақстандағы мюзикл мен рок-операның қалыптасу тарихын анықтауға мүмкіндік береді;

Аналитикалық әдіс – аралас жанрлардың қалыптасуына ықпал ететін өлшемдерді оқшаулау кезеңдерін ашуға мүмкіндік берген, аралас жанрлардың қалыптасуына ықпал еткен әдіс; бұл әдіс арқылы ғылыми зерттеулерге тарихнамалық талдау жасалып, қазақтың дәстүрлі музыкалық жанрларының бұқаралық эстрадаға ену ерекшеліктері айқындалады; сонымен қатар, бұл әдіс сюжеттің қалалық мюзикл және экологиялық рок-операны көрсететін оқиғалар орнына байланыстылығын анықтауға мүмкіндік берді.

Эмпирикалық әдіс – бірнеше бірнеше нұсқада сақталған музыкалық шығармалардың авторлық драматургиясын ашады;

Дәйексөз алу әдісінің интонациялық фабуласы арқылы драматургияға, кейіпкерлердің сипаттамаларына музыкатанулық талдау жасау, айқын айшықталған ұлттық дәстүр жағдайында синтездің классикалық музыкамен ерекшеліктерін анықтау.

Қойылған міндеттерді шешу бір-бірін толықтыратын зерттеу әдістерінің кешенін қолдануға әкелді, олардың ішінде жалпытеориялық – синтез, салыстырмалы-салғастырмалы (сызбалар, кестелер), жалпылау, кезеңдер, жүйелеу.

### **Қорғауға ұсынылатын тұжырымдар:**

- Шетелдік және отандық тәжірибеде мюзиклдің эволюциясын зерттеу бұл жанрдың, әсіресе эстрадалық мюзиклдің тек музыкалық театрдың ғана емес бұқараға қолжетімді мәдениет пен эстрада өнерінің құрамдас бөлігі екенін көрсетті. Алдыңғы тәжірибенің басым белгілері анықталды. Бұл әртүрлі жанрлар мен стильдердің бағыттары: водевиль, ревю, оперетта; джаз және рок, эстрадалық танымал музыка. Бұқаралық өнер өкілдері ретінде мюзиклдер мен рок-опералар ерекше коммуникативті бағытқа ие, олардың демеушілігімен көрермен үшін қызықты әрі қолжетімді әдеби, музыкалық материал мен сахналық қойылым жасалады.

- Қазақстандағы эстрада өнері қазақтың дәстүрлі ән және аспаптық шығармашылығымен тығыз байланысты. Тыңдаушылардың санасына «үшінші қабаттың» жаңа жанрлары – мюзикл және рок-операны бірте-бірте «енгізу» және түсінудің себебі ХХ ғасырдағы британ-американ музыкалық мәдениетімен қатар қазақтың ұлттық музыкасының да маңызды рөл атқарғанын көрсететін әлемдік көркемдік үрдістің парадигмасы болды.

- Жанр жағынан алғанда А. Серкебаевтың «Астана!» мюзиклі опереттаға жақын. Бұл мюзиклдің ерекшелігі - аспаптық бөлімдегі джаздық-стилистикалық өзгешеліктер, «свинг» тәсілі, үрмелі аспаптар басымдығы бар

типтік биг-бэндтер оркестрі, ал жеке орындаудың вокалдық стилі академиялық стильге жақын. «Астана!» мюзиклінде *биг-бэнд*, *регтайм*, *свинг* және т.б жанрлар көрініс тапқан. «Астана!» мюзиклінің қалыптасуы қазақстандық атақты мюзиклдермен салыстыра қарағанда жалпы константаларды анықтайды.

- Т. Мұхамеджановтың «Жерұйық» рок-операсында ұлттық ұстаным айқын аңғарылады. Қарастырылып отырған музыкалық-сахналық қойылымның дыбыстық образы *көмей әндерінің*, *сондай-ақ шаңқобыз*, *қобыз*, *домбыраның* шынайы тембрлері арқылы шартталған. Бұл тембрлік кешен, сондай-ақ қазақтың ауызша-кәсіби дәстүрінің *терме*, *желдірме*, *айтыс*, *қара өлең* жанрлары тек осы спектакльге ғана ұлттық нақыш беріп қоймай, сонымен бірге «Тақыр» рок-опера-балетімен салыстырғанда драматургия, музыкалық безендіру, сюжеттік құрамдас бөліктердің ортақтығын көрсетті. Жүргізілген зерттеу талдауы мәдени кодтың вакуумдық шоғырлануын және қазақ мәдениетінің әлемдік әлеуметтік-мәдени кеңістікке қосылуын көздейтін сюжеттік қауымдастық айқындалатын ұлттық дәстүр компоненттерін пайдалана отырып, алдыңғы тарихи тәжірибеге сүйене отырып, қазақстандық эстрадада музыкалық-сахналық жанрлардың даму перспективасын көрсетеді

**Теориялық құндылығы.** Осы еңбек бірқатар құнды бақылаулар мен тұжырымдарды қамтиды және рок-опера, мюзикл, шығармалардың жанрлық синтезіне арналған кейінгі зерттеулерде музыкатанушылардың келешектегі еңбектеріне негіз бола алады.

**Тәжірибелік құндылығы.** Диссертация материалдары музыкалық білім берудің әртүрлі деңгейлеріндегі оқытушылар мен студенттер үшін музыка және музыкалық әдебиет тарихы, музыкалық шығармаларды талдау, театр тарихы және әлемдік көркем мәдениет курстарында әдістемелік және теориялық нұсқаулық ретінде пайдаланылуы мүмкін.

**Ғылыми нәтижелердің сенімділігі мен негізділігі** Қазақстанның тарихын, этнографиясын және дәстүрлі музыкасын зерттеумен, вокалдық және эстрадалық өнердің орындаушылық шеберлігін қалыптастырудың көркемдік мәселелерін зерттеудегі теориялық ережелер мен автордың практикалық көзқарасын әдіснамалық негіздеумен, зерттеу әдістерінің мазмұнның міндеттері мен логикасына сәйкестігімен, қазіргі заманғы теория мен практиканың жетістіктерін пайдаланумен, әзірленген әдістемені оқу үрдісіне енгізумен қамтамасыз етілген.

**Зерттеу базасы:** Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Музыкалық өнер» факультеті.

**Зерттеудің құрылымы.** Диссертация кіріспеден, екі бөлімнен, қорытындыдан, пайдаланған әдебиеттер тізімінен және қосымшадан тұрады.

Кіріспеде зерттеу тақырыбының өзектілігі негізделіп, зерттеу объектісі, пәні, мақсаты, міндеттері мен әдістері айқындалады, әдіснамалық негіздері сипатталады, диссертацияның ғылыми жаңалығы, оның теориялық және практикалық маңызы ашылады, қорғауға ұсынылған ережелер тұжырымдалады.

**«Шетелдік және отандық музыкадағы мюзикл және рок-опера жанрларының тарихи-теориялық аспектілері»** атты бірінші бөлімде мюзиклдің және рок-опера жанрларының, сондай-ақ мюзиклдің мәдени құбылыс ретінде пайда болу тарихы мен маңызды сипаттамалары қарастырылады, тарихи шолу жасалады, мюзикл және рок-опера жанрларының эволюциялық кезеңдері жанрдың тарихи-мәдени үдерістері контекстінде анықталған және негізделген.

**«Қазақстандағы мюзикл мен рок-опера дамуының дәстүрлі және заманауи ерекшеліктерінің синтезі: бағыттары мен болашағы»** атты екінші бөлім А. Серкебаевтың «Астана!» мюзиклінің драматургия және жанрлық-стильдік ерекшеліктеріне қатысты сұрақтарды, Т. Мұхамеджановтың «Жерұйық» рок-операсы мысалында драматургия мен жанрлық-стильдік ерекшеліктері тұрғысынан талданған қазақ рок-опера жанрының пайда болуы мен дамуының алғышарттарын қамтиды.

Қорытындыда негізгі тұжырымдар жасалған және зерттеу нәтижелері жалпыланған.

**Жұмыстың апробациясы.** Диссертация Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Эстрадалық вокал» кафедрасында талқылаудан өтті. Жұмыстың ережелері ғылыми конференцияларда, Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрлігінің Ғылым және жоғары білім саласындағы сапаны қамтамасыз ету Комитеті (ҒЖБССҚК) ұсынған журналдарда және Scopus деректер базасына енгізілген журналдарда ұсынылды:

1. Развитие отечественного жанра мюзикла и рок-оперы на современном этапе. // Научно-методический журнал «Педагогика и психология» КНПУ имени Абая, раздел «Образование, культура и искусство в контексте национальной идеи «Мәңгілік ел» за 2 (39) 2019 г. август, Алматы. – С. 199-208.
2. The main trends of topicality, role and importance of researching domestic rock opera genre. // Известия НАН РК. News Of the national academy of sciences of the Republik of Kazakhstan. Series of social and human sciences. ISSN 2224-5294. Volume 4, Number 326 (2019), July-August. – С. 42-46.
3. Генезис и основное содержание рок-оперы, рок музыки и жанра эстрады. // Известия НАН РК News Of the national academy of sciences of the Republik of Kazakhstan Series of social and human sciences. ISSN 2224-5294. Volume 5, Number 327 (2019), September-October. – С 75-79.
4. Compositional content of English musical and rock opera texts: linguistic aspect. // XLinguae, Volume 14 Issue 2, April 2021, ISSN 1337-8384, eISSN 2453-711X. – С 52-59.

# 1 ШЕТЕЛДІК ЖӘНЕ ОТАНДЫҚ МУЗЫКАДАҒЫ МЮЗИКЛ ЖӘНЕ РОК-ОПЕРА ЖАНРЛАРЫНЫҢ ТАРИХИ-ТЕОРИЯЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ

## 1.1 Мюзикл және рок-опера: шетел мәдениетіндегі маңызды сипаттамалары мен кезеңдері

XX ғасырдағы музыкалық өнер ерекше алуан түрлілігімен, тұрақты түрленуімен және әр стильдің жаңа ағымдар мен бағыттарға тармақталуымен сипатталады. XX-XXI ғғ. музыкада классикалық (кең мағынада) музыкамен салыстырғанда жаңа ойлау сапасы бар. Ойлаудың бұл қасиеті көп жағдайда қазіргі заманның шоғырланған көрінісі болып табылады. Бұл эксперименттік бағыттардың көптігімен, қазіргі өмірдің ажырамас белгісіне айналған электронды технологиялардың дамуымен, оның қарқынымен, музыкалық интеллектінің деңгейімен түсіндіріледі. Осылайша, XX ғасырдың 20-жылдарында басқа жанрлармен араласа және айтарлықтай қызықты музыкалық стильдерді құрай отырып, жалпы «эстрада» ұғымына кіретін поп-музыканың ерекше жанры пайда болды. 50-жылдары бұрыннан бар жанрлар қатарын (академиялық және эстрадалық музыкада) блюз, фольклор және кантриден бастау алатын рок толықтырды. Ең батыл музыкалық идеяларды, тұжырымдамалар мен қиялдарды тәжірибеде жүзеге асыру үшін музыкалық шығармашылыққа арналған әдеттен тыс кең ауқым қарастырылған. Қазіргі ғылым музыка өнерін ашық жүйе деп түсінеді. Көріп отырғанымыздай, оның үстіне музыканың бүкіл тарихы әртүрлі жүйелердің тарихы ретінде ұсынылуы мүмкін. Қазіргі таңда әлемдік жаһандану дәуірінде музыка өнерін музыкадағы тұйық жүйенің үлгісі деп атауға болатын еуропалық емес үлгідегі ұлттық музыкалық мәдениеттердің дамуы барған сайын назар аударып отыр. Жүйелілік музыканың қызмет етуінің мәні ретінде оның мағына мен құрылым, диахрония мен синхрония, ойлау мен тіл, түр мен мазмұн, бөлік пен тұтастық сияқты көріністерін анықтады.

«Эстрада» термині французша *estrade* – «тіреуіштер, платформа» – ән айту, би билеу, сахнадағы цирк, иллюзионизм, әңгімелесу жанры, пародия, сайқымазақ сияқты өнер түрлерін қамтитын, негізінен танымал-ойын-сауық және синтездік бағыттағы шағын формадағы сахналық өнердің түрін білдіреді.

Эстрадалық музыка жанрлары басқа түрлер сияқты танымдық және эмоционалдық үрдістердің күрделі өзара байланысы арқылы қалыптасады. Танымдық үрдістер музыкалық шығарманың дыбыстық тінінің элементтерін тану, оның мағыналық мазмұнын түсіну үшін аналитикалық-синтетикалық әрекет сипатында болады. Эстрада өнеріндегі бұл үрдістер маңызды көркем құбылыс ретінде кең аудиторияның эстетикалық қажеттіліктерін қанағаттандырады және олардың эмоционалдық тәжірибесіне бағытталған. Коммуникативті жүйеде музыка шығарма, орындау және қабылдау тәжірибесі арқылы өзін жүзеге асырады. Әр түрлі тарихи кезеңдерде өмір сүрген музыкадағы барлық зерттеу объектілері оның зерттеу саласының әртүрлілігіне

байланысты әртүрлі түсіндірмелерге ие. Бұл алгоритмді түсіну және тереңдету үшін жанрлардың қалыптасуын қоғам сұранысы тұрғысынан қадағалап отыру мақсатында стильдер тарихына жүгінейік. Осыған байланысты әр дәуір музыканттар мен тыңдаушыларға уақыт өте келе жойылып кетуі немесе біраз уақытқа дейін сақталуы мүмкін ережелері бар кейбір сахналық орындар жиынтығын ұсынады (орта ғасырларда бұл – шіркеу немесе феодалдық қамал болса, барокко дәуірінде опера театры, концерт залы немесе ақсүйектер салоны, революцияға дейінгі қазақ музыкасында әртүрлі іс-шаралар кезінде адамдар жиналатын орын және т.б.). Белгілі бір қызығушылықтары бар тыңдармандардың жаңа топтары пайда болуда – жаңа сахналық алаңдар мен жаңа музыкалық жанрлар пайда болуда [106].

Әртүрлі тарихи кезеңдерде кез келген музыкалық шығарма өнер теориясындағы іргелі ұғымдар болып табылып және олардың қарым-қатынасында қарама-қарсы және бір мезгілде бір-бірін толықтыратын екі түрлі аспектілерді атап көрсете отырып жанрлық және стильдік жағынан ерекшеленді. Бір жағынан, музыкалық шығарманы жалпы жанрлық және стильдік қасиеттердің жеке және дара көрінісі ретінде қарастыруға болады. Екінші жағынан, көркемдігі жоғары туындылардағы стиль мен жанр күрделі семантикалық құрылымның ішкі компоненттері болып шығуы мүмкін, өйткені мұнда шығарманың ішіндегі көркемдік жаңғыртылған жанрлар мен стильдердің алмасып отыруы дамудың күрделі бедерін құрайды және мағыналық құрылымның қалыптасуына қатысады.

Музыкалық жанрдың қазіргі теориясының мазмұны теориялық музыкатанудың негізін құрайды. Е.В. Назайкинскийдің пікірінше [107], әр түрлі жағдайларда әртүрлі өмірлік қызметтерді атқаратын *«жанрлар – музыка мен өмірдің шынайы байланысы»* болып табылатындықтан оны тереңдету және одан әрі дамыту көп жағынан маңызды. Көркем құбылыс ретінде жанр музыкалық тәжірибе үшін өте маңызды. Жанрлар – бірқатар өлшемдермен шектелген музыкалық шығармалардың тарихи қалыптасқан салыстырмалы түрдегі тұрақты типтері, кластары, тектері мен түрлері. Олардың негізгілері мыналар:

- а) нақты өмірлік ұстаным (қоғамдық, тұрмыстық, көркемдік қызмет);
- б) орындалу шарттары мен құралдары;
- в) мазмұнының сипаты мен оны жүзеге асыру формалары [108].

Музыкалық жанр белгілі бір сюжеттік, композициялық, стильдік және басқа да белгілермен сипатталатын музыканың, музыкалық шығармалардың түрі ретінде де, сондай-ақ осы түрдің саналуандығымен де анықталады [109]. Музыкадағы жанр ұғымы мазмұн мен форма категорияларының шекарасында тұрады және қолданылған экспрессивті құралдар кешені негізінде шығарманың объективті мазмұнын бағалауға мүмкіндік береді. Т.В. Чередниченко музыкалық жанрды *музыкалық шығармашылықтың тектері мен түрлерін олардың пайда болу, орындалу және қабылдау жағдайларына байланысты сипаттайтын көпмағыналы ұғым* деп анықтайды [110, 111]. Музыкалық жанр көркемдік сәйкестендіру мен

жалпылаудың маңызды құралдарының бірі бола отырып, шығармашылықтың музыкадан тыс факторлары мен оның таза музыкалық сипаттамалары арасындағы байланысты көрсетеді.

Көбінесе бір шығармаға әртүрлі көзқараспен сипаттама беруге болады немесе бір жанрды бірнеше жанрлық топтарға жіктеуге болады. Мысалы, мюзикл және рок-опера негізінен өнердің әртүрлі түрлерін біріктіретін синтетикалық жанрлар болып табылады.

Бірқатар зерттеушілер (атап айтқанда, В. Цукерман) музыкалық жанрларды бастапқы (тұрмыстық жағдайларға тікелей байланысты) және қосалқы (концерттік орындау жағдайында қалыптасқан) деп бөледі [112].

Т.В. Попованың зерттеуінде жанрлар теориясы мен олардың классификациясының негізіне екі негізгі өлшем алынды: музыканың өмір сүру шарттары және орындау ерекшеліктері [113]. Сонау 50-жылдары қоғамдағы музыка өмірінің мәселелерін қозғаған Б.В. Асафьевтің шығармалары да музыкалық жанрлар теориясының дамуында маңызды рөл атқарды [114].

Таңдалған өлшемдерге сәйкес музыкалық жанрлардың барлық жиынтығы бойынша алты топ анықталды:

- ауызша дәстүрдің халықтық-тұрмыстық музыкасы;
- күнделікті жеңіл және эстрадалық ойын-сауық музыкасы;
- камералық музыка;
- симфониялық музыка;
- хор музыкасы;
- музыкалық театр және драмалық шығармалар.

В.А. Цуккерман әзірлеген жанрларды жүйелеу келесі негізгі жанрлық топтарға негізделген:

- лирикалық;
- баяндау және эпикалық;
- суретті-живопистік;
- қозғалыспен байланысты моторлық жанрлар [112].

А.Н. Сохор өмір сүру жағдайын, орындаушылық ортаны басты өлшем ретінде алып, музыкалық тіл мен түрдің ерекшеліктерімен өзгешеленетін төрт негізгі топты атап көрсетеді:

- культтік немесе әдет-ғұрыптық жанрлар;
- бұқаралық-тұрмыстық;
- концерттік;
- театралық жанрлар [115-117].

О.В. Соколовтың еңбектерінің негізгі өлшеміе музыка мен басқа өнердің немесе музыкадан тыс компоненттердің арасындағы байланыстың бар болуы немесе болмауы, сондай-ақ оның қызметі жатады [118]. Осы негізде зерттеуші музыканың негізгі төрт түрін ажыратуды ұсынады: таза музыка (бағдарламалық); өзара әрекеттесуші (музыка және сөз, драмалық, хореографиялық және экрандық музыка); қолданбалы (культтік); қолданбалы өзара әрекеттесуші (ән, би). Оның тұжырымдамасы ХХ ғасыр музыкасына бағытталғанын атап өткен дұрыс.



Е.В. Назайкинскийдің пікірінше, әртүрлі музыкалық жанрлар көп қызметтерді орындайды, ол оны *коммуникативті, тектоникалық және семантикалық* деп үш топқа бөледі.

Осылайша, музыкалық жанрлар тыңдаушылар аудиториясының сұранысына жауап және композитор шығармашылығының нәтижесі ретінде пайда болып, қоғамда әртүрлі қызметтер атқарды.

Демек, анықталған тарихи-теориялық талдаудан шығатыны мюзикл және рок-опера бұқаралық музыка жанрларына жатады. А. Цукер өзінің «И рок, и симфония» кітабында [36] «бұқаралық музыка» терминінің мағынасын ашады. Ол мұндай музыканың мазмұны қарапайымдылық пен қабылдауға ыңғайлылық өлшемдеріне сәйкес келуі және күнделікті тұрмыста қолданылуы керек екенін айтады. Көптеген зерттеулерде «бұқаралық музыка» термині қоғамдық таралу дәрежесін көрсету үшін қолданылады. Бұқаралық музыканың ең маңызды қызметі - бос уақытты жақсы өткізуді қамтамасыз ету, яғни, көңіл көтеру. Зерттеушілер Ф. Игнатьев [50], Л. Березовчук [67], М. Боброва [80] бұқаралық музыкаға, сондай-ақ бұқаралық-сахналық жанрлар – мюзиклдер мен рок-операларға қатысты осындай пікірді ұстанады.

«Бұқаралық сахналық жанрлар» ұғымы алғаш рет музыкалық жанрларды жанрлық жүйелеудің басына музыканың әлеуметтік қызметін, яғни, оның қоғамдық болмыс тәжірибесіндегі орнын қойған А. Сохордың еңбектерінде енгізілген [115; 138 б.]. Осыған сүйене отырып, зерттеуші музыка жасаудың екі негізгі бағытын: «ұсынылатын» және «көрсетілетін» музыканы анықтайды. «Ұсынылған» сала концерттік және филармониялық дәстүрдегі музыкамен байланысты және эстетикалық қызметтің басымдығымен сипатталады. Музыка жасаудың «көрсетілетін» саласы бұқаралық-тұрмыстық және мәдени-ғұрыптық музыкамен түсіндіріледі. «Көрсетілетін» музыка саласында бастапқы музыкалық жанрлар (ән, би, марш) негізгі мәнге ие. Оның өзгешелік қасиеті – бейресмилік.

Қалыптасқан жанрларға күнделікті тұрмыстық интонациялардың, заманауи дыбыс үлгілері мен формаларының енуімен синтездің жаңа түрі, жаңа жанрлар қалыптасады. Бұл үрдіс ХХ ғасырда пайда болған жоқ, ол үнемі *жанр эволюциясымен* ілесе қатар жүреді. М. Лобанова былай деп жазады: «...музыкада композиторлар бірте-бірте жалпы қолданылатын құралдардан толық бас тартуға бет бұрады. Стереотиптер бұзылып үйреншікті жанрлық шекаралар жойылуда, ескі жанрлардың сұлбасы байқалатын жаңа жанрлар ашылуда. Сонымен қатар, жанр-түр типологиялық тұрақтылығын жоғалтып, көп құбылысқа айналады» [119; 168 б.]. Осылайша полижанрлық (көп жанрлық) шығармалар пайда болады.

Орыс ғалымдарының бірқатар еңбектері жанрлық синтез мәселелеріне арналған. зерттеуші А. Цукер алғаш рет «полижанрлық» терминін негіздеп бекітті. М. Лобанова сол құбылысқа қатысты «аралас жанр» немесе «жанрлық гибрид» терминін қолданады, оның пікірінше, бұл ХХ ғасырдағы жанр қалыптасуының негізгі бағытына айналады. Синтетикалық жанрды анықтаудың дәл осындай күрделілігінен терминологиялық әртүрлілік пайда

болды. Музыка ғылымының «мюзикл» терминін түсінудің көптігі мен әркелкілігі жаңадан жасалған шығармалардың жанрын анықтауда дәлсіздіктерге әкеледі.

Қазіргі ғылыми тәжірибеде және анықтамалық әдебиетте «мюзикл» терминінің қолданылу шекарасын анықтап, музыкалық құбылыстың негізгі жанрлық сипаттамаларын айқындаған жөн.

Қазіргі музыкатануда және анықтамалық дереккөздерде мюзикл анықтамасы бір қарағанда бір-бірінен аз ғана өзгешеленетін бірнеше нұсқада кездеседі. Талдауға ыңғайлы болу үшін біз оларды хронологиялық ретпен береміз. Сонымен, «Музыкалық энциклопедияның» 1976 жылғы басылымында «мюзикл» терминіне «музыка, драма, хореография және операның мәнерлі құралдарын пайдаланатын музыкалық-сахналық жанр» деген анықтама берілген. Олардың үйлесуі мен өзара байланысы мюзиклге ерекше динамизм берді, көптеген мюзиклдерге тән қасиет – күрделі драмалық мәселелерді қабылдауға оңай көркемдік құралдарды пайдалана отырып шешу болды» [120, 853-856 б.].

1990 жылы жарық көрген музыкалық энциклопедиялық сөздіктегі мюзиклдің анықтамасы мынадай: «Мюзикл – эстрадалық және тұрмыстық музыканың, хореографиялық, драмалық және опералық өнердің сан алуан мәнерлі құралдарын пайдаланатын музыкалық-сахналық қойылым». Опереттадан айырмашылығы оның үздіксіз пластикалық драматургиясы бар [121; 338 б.].

1997 жылғы «Үлкен энциклопедиялық сөздікте» мюзикл «эстрадалық, тұрмыстық музыка, драмалық, хореографиялық және опералық өнер құралдарын біріктіретін музыкалық-сахналық шығарма» деп түсіндіріледі [122].

Америкалық музыканы зерттеуге арналған «Музыкальная культура США XX века» (2007 год) атты еңбектің музыкалық театр бөлімінде А.М. Тушинцеваның берген анықтамасы: «Мюзикл (немесе музыкалық комедия) – бірнеше жанрлық әр алуандықты (опера, оперетта, ревю, бурлеск) біріктіретін және попмузыка стилінде ән мен би нөмірлері негізінде қалыптасқан XX ғасырдағы американдық музыкалық театрдың бір түрі» [123; 434 б.]. Бұл анықтамада мюзикл жанр деп аталмай «музыкалық театрдың формасы» ретінде белгіленген және шыққан елдің сипаттамаларымен нақтыланған. Бұл анықтаманың авторы «форма» терминіне әдейі жүгінгені анық, яғни, мюзиклдің басқа театрлық-сахналық жанрлардың – опера, оперетта, ревю және т.б. жанрлық сипаттамаларын жинақтайтындықтан оның «жанрға» қарағанда кеңірек ұғым екенін атап көрсетеді.

Қарастырылып отырған барлық анықтамалар мюзиклді шығарма ретінде де, музыкалық театрдың бір түрі ретінде, жанр ретінде де сипаттайтыны айқын.

Мюзикл өзінің табиғаты бойынша зерттеу пәні ретінде таза музыка ғылымының шеңберінен шығып, өнертану ғылымының әртүрлі салаларында қарастырылуы мүмкін. Сондықтан, «музыкалық шығарма – композитор

шығармашылығының соңғы өнімі, кәсіби музыка әлеміндегі орталық» деген Е. Назайкинский берген музыкалық шығарманың анықтамасынан басқа (мюзикл толығымен сәйкес келеді) [107; 5 б.] мюзикл «өнер туындысы» терминін өзіне қатысты қолдануға мүмкіндік береді. Музыкалық, драмалық және әдеби драматургияның (біріктірілуі керек) органикалық үйлесімділік қасиеттеріне, белгілі бір эстетикалық құндылыққа ие объект – авторлар ұжымының пайдалануына дайын өнім ретінде мюзикл тек музыкалық шығарма ғана емес, сонымен бірге тұтастай өнер туындысы. Жоғарыдағы талаптарға сай келетін *нақты үлгі туралы* айтқанда мюзиклді (рок опера сияқты) шығарма деп атаған орынды.

Егер де мюзиклдің барлық жиынтығын қарастыратын болсақ, мюзиклді жанр ретінде сипаттайтын белгілерді анықтауға болады. Е. Назайкинскийдің берген «жанр – салыстырмалы түрде музыкалық шығармалардың тарихи қалыптасқан тұрақты түрлері, кластары, тектері мен түрлері» деген анықтамасына сүйене отырып [107; 9 б.], мюзиклдің келесі параметрлер бойынша жанрлық категорияға жататыны анықталды:

1. нақты өмірлік ұстаным (қоғамдық, тұрмыстық, көркемдік қызмет);
2. орындау шарттары мен құралдары;
3. мазмұнының сипаты;
4. оны іске асыру түрлері.

Мюзиклдің негізгі қызметі Е. Кампус [1] пен А. Тушинцеваның еңбектерінде бекітілген [123]. Екі зерттеуші де оны *әсерлі отбасылық ойын-сауық* деп белгілейді. Мюзиклге бүкіл отбасымен баруға болады, сонымен қатар ересек ер адамдар ғана емес (мысалы, бурлеск немесе кабареге барған сияқты) балалары бар үй шаруасындағы әйелдермен де жақсы уақыт өткізуге болады. Мюзиклдің күнделікті қызметі осылай жүзеге асады. Қоғамдық қызмет туралы айтқанда мюзиклдің таңдаулыларға, элитаға арналған өнер емес екенін көрсеткен жөн. Мюзикл – бұл бұқараның өнері!

Көптеген мюзиклдерді орындаудың шарттары мен құралдары бүкіл әлем қауымдастығы үшін бірдей (посткеңестік кеңістікті қоспағанда). Еуропалық және американдық мюзиклдер үшін белгілі бір қойылымға ғана жиналған труппа (әншілер-бишілер және оркестр), мюзиклді осы труппаның жыл бойы күн сайын қашан қойылым пайдасыз болғанға дейін орындауы әсерлі, қызықты болып табылады. Көптеген мюзиклдердің сахналық өмірі ұзақ болады.

Мазмұнның сипаты туралы айтқанда оның бастапқы ойын-сауықтық қасиетін атап өту керек. Әрі қарай мюзиклдің тарихын қарастыра отырып, жұмыста мазмұндық шеңбердің біртіндеп кеңеюі байқалады. Көңілді, қуанышты, көтеріңкі ойын-сауық мюзиклдері қайғылы, әскери, халықтық және т.б. мюзиклдермен толықтырылады.

Мюзиклді жанр ретінде сипаттаудағы соңғы параметрді қарастыра отырып, оның ірі ауқымдылығы мен және театрландырылған сипаты туралы айту керек. Мюзикл ретінде анықталған музыкалық спектакльдердің барлығы осы қасиеттерге ие болуы керек.

Демек, мюзиклде Е. Назайкинский анықтамасында айтылған жанрдың барлық белгілері бар. Біздің жасаған талдауымыз келесі қорытындыларды жасауға мүмкіндік береді.

Бір жағынан, белгілі бір ұлттық дәстүрге байланысты емес жалпылама сипаттағы тұжырым құру қажет, өйткені бүгінгі таңда мюзикл әртүрлі ұлттық негіздерде және тыңдаушылардың әртүрлі санаттарында кеңінен таралған халықаралық құбылыс. Екінші жағынан, бұл анықтама мюзиклдің оны басқа ұқсас музыкалық-сахналық шығармалардан өзгешелендіріп тұратын бұқаралық-сахналық шығарма ретіндегі ең маңызды қасиеттерін көрсетуі керек. Осыны ескере отырып, біздің ойымызша, мюзиклді ХХ ғасырдың 20-жылдарында музыкалық театрдың әртүрлі жанрлық түрлерінің қосылуы нәтижесінде АҚШ-та пайда болған аралас жанр деп анықтауға болады. Атап көрсетсек: неміс зингшпиль, француздың комикс операсы, ревю, бурлеск және австриялық оперетта. Мюзиклдің негізін либреттоның, музыканың, бидің және актерлік өнердің өзара әрекеттестігінің күрделі жүйесі құрайды, мұнда әрекеттің қозғалысы музыкалық-драмалық құралдар арқылы жүзеге асады.

Мюзиклдердің пайда болуы мен дамуы бұқаралық өнермен, батыстық ойын-сауық индустриясымен тікелей байланысты болғанын ескерсек, мюзиклді драмалық, поэтикалық, хореографиялық және музыкалық өнер түрлерін қамтитын және жеңіл жанрлық музыкаға негізделген ауқымды көркем және коммерциялық жоба ретінде сипаттауға болады.

Жоғарыда айтылғандардың барлығы қазіргі әлемдік кеңістікке, көп ұлтты композиторлар мен көрермендер контингентіне бейімделген мюзиклге жалпы анықтама беруді қажет етеді. Сонымен, **мюзикл** – синтетикалық музыкалық-сахналық жанр, ХХ ғасырдың 20-жылдарында АҚШ-та неміс зингшпиль, француздың комикс операсы, ревю, бурлеск және австриялық оперетта сияқты музыкалық театрдың жекелеген түрлерінің бірігуі нәтижесінде пайда болған көп жанрлық жоба. Жанр либретто, музыка, би және актерлік ойын (немесе поэтикалық, музыкалық, хореографиялық және драмалық өнер) арасындағы маңызы жағынан тең өзара әрекеттесудің күрделі жүйесіне негізделген.

Жоғарыда айтылғандай, бұл жанрдың дәстүрлі мағынадағы мюзиклдері Америкада пайда болды. Бұл жанрдың қалыптасуы бірнеше кезеңдерден өтті, ол көптеген қайнаркөздерден «өрілген». Оның генезисі, шын мәнінде, көп жанрлық құбылыс. Музыкалық және театрлық мәдениеттің алғашқы орталықтары Американың оңтүстік құл иеленушілік штаттары Вирджиния және Оңтүстік Каролина болды. Мұнда Англиядан түрлі театр труппалары көптеп келді. Олар негізінен ағылшын баллада операларын қойды. Көбінесе оркестр болмаған, спектакльді бір актердің орындауы таңсық емес еді. Жалпы алғанда, АҚШ музыкалық театры ойын-сауыққа бағытталған, нәтижесінде музыкалық комедия, сондай-ақ мюзикл американдық музыкалық театрдың негізгі жанрына айналды, ал операның салыстырмалы түрде әлі күнге дейін аудиториясы, тыңдармандары шектеулі.

Мюзиклдің бастауларының бірі – *баллада операсы*.

*Операның ағылшынша атауы* XVIII ғасырда Еуропаның әртүрлі елдерінде опера буффа, лирикалық комедия, зингшпил ретінде пайда болды. Музыкасы танымал әуендерді өңдеуді көрсететін көптеген әндерден тұратын комедиялық пьеса танымал болды. Көңілді, ойын-сауық жанрының мысалы ретінде 1728 жылы ұсынылған Дж. Пепуштың «Қайыршының операсы» болды.

1928 жылы Б. Брехт, К. Вейльмен бірге «Қайыршының операсының» сюжетіне XX ғасырдың балладалық операсы жанрында «Трехгрошовая операны» жазды. Францияда, Германияда, Австрияда, Италияда комикс операсы толыққанды музыкалық жанрға айналды. Солтүстік Американың отарларынан әкелінген бұл жанр XIX ғасырдың ортасына дейін музыкалық театр үшін негізгі болып қала берді. Танымал халық әуендері баллада операсы аясында Америка Құрама Штаттарындағы музыкалық эстраданың қайнар көзіне айналды. Баллада операсының өзектілігі, күнделікті өмірдің суреттелуі, сатиралық элементтері мюзиклді алдын ала болжады.

Халықтық ойын-сауықтың келесі түрі ақ түсті әртістер беттерін бояп, басына қара нәсілділерді бейнелеп парик киген «*Менестрелей театры*» болды. Менестрели ағылшынның баллада операсынан шыққан. 1820-1840 жылдары «минестрел-шоуда» қара типтердің екі түрі болды. Олардың бірі Оңтүстік Америка плантацияларының ескі киімдерін кесе, енді біреуі қалалық дендиді бейнеледі.

Бұл жанрға 1843 жылы әйгілі «Вирджинские менестрели» ансамблін ұйымдастырған Дэниел Декатур Эммет әсер етті, онда төрт актер сахнада жарты шеңбер бойымен отырады, ортасында скрипкашы мен банжода ойнаушы бар. Сахнаның шетіне тамбурин мен кастаньеттерде орындаушылар орналастырылды.

1870 жылдары үлкен қалаларда менестрелдер жойыла бастады, бірақ олар американдық композиторлар үшін шабыт көзі болған көптеген әндерді қалдырды. Менестрел театрының құрамында джаз жанры – регтайм пайда болды, ал XX ғасырдың басында менестрелдер Бродвей эстрадасына енді.

*Экстраваганца.* Экстраваганца жанры итальяндық-француздық труппадан шыққан. Америкада экстраваганца жанры 1857 жылы пайда болды. Бұл сахналық эффектілер, әндер мен билер, эстрадалық шоу элементтері және цирк аттракциондары бар фантастикалық қойылымдар. Көрініс 1866 жылы Нью-Йоркте ұсынылған «Зұлымдық» пьесасындағы сияқты рухтардың сиқырлы әлемінде өтті. Бес сағатқа созылған спектакль Ж.В. Гетенің «Фауст» операсының желісіне негізделген француз романтикалық балеті мен мелодрамасынан және К. Вебердің «Сиқырлы атқыш» операсынан тұрды.

*Бурлеск.* Бұл жанр – байсалды және әйгілі пьесаларға пародия. Бурлеск Англияда XVII-XVIII ғасырларда танымал болды. XIX ғасырда аталған жанрға музыкалық интермедия түрінде француз ревюінің элементтері енеді. Оларды музыкалық фарс деп атады, өйткені танымал әндер мен күлкілі нөмірлер әдеби бастапқы дереккөздерден маңыздырақ болды. Бурлеск Жаңа Әлемде қайта жанданды, онда ол 1868 жылға дейін дерлік өмір сүрді. Бурлеск «менестрель

театры», варьете, экстраваганттар сияқты басқа жеңіл жанрлардан белгілі бір элементтерді алды.

Бурлесктен мюзикл мазмұнындағы заманауи проблемаларды түсіндірудің айқындығы көрінеді. Мысалы, 1931 жылы Дж. Гершвин, Д.И. Кауфман және М. Рискин сахналаған «Мен сені жырлаймын» мюзиклі бурлеск дәстүрлерін дамыта отырып американдық сайлау жүйесі мен сахна сыртындағы саяси өмірді карикатуралады. Г. Роумның «Как на иголках» (1937) саяси ревюі капитализмді әжуалап көрсетті және О. Олсен мен Ч. Джонсонның С. Файнның «Хелзапопин» музыкасымен сүйемелденетін (1938) ревю-экстравагантасының мазмұны Уолл-стрит кәсіпкерлерін сынап, Американың сыртқы саясатын келемеждеуден тұрды.

*Водевиль (варьете)* XIX-XX ғасырлар тоғысында американдық көрермендердің сүйікті шоуларының бірі болды. Американдық водевиль еуропалық водевильден айтарлықтай ерекшеленді, өйткені Еуропада ол музыкалық нөмірлермен - әндер мен билерден тұратын пьеса болды. Американдық – эстрадалық нөмірлер жиынтығы, қиылысатын сюжеті бар заманауи эстрадалық шоуға жақын, сондай-ақ американдық водевиль ағылшын дәстүрін жалғастырды. Бағдарлама құрыш-адамдардың, қылыш жұтушылар, арқанмен серуендеушілер, қара магия шеберлері, гипнозшылар, сайқымазақтар, әзілкештер және т.б. өнер көрсетулерінен тұрды. Музыкалық сүйемелдеуді қажетті көңіл-күйді тудырған, 1920 жылдары оркестрмен ауыстырылған пианист орындады.

Водевильдің құлдырауы 1920 жылдары джаздың өркендеуінен басталды. Дыбыстық киноның пайда болуы экстравагантқа мен бурлескіге, водевильге үлкен соққы болды. Водевильдің орнына жаңа театр жанрлары келді, соның ішінде «тұтыну қоғамының мифологиясын, Табыс туралы мифті, христиан мәдениетінің құндылықтарынан бас тартқан ұлттың аңғал материализмін» сақтаған *мюзиклмен* алмастырылды. АҚШ-тың театр индустриясы водевильде қалыптасты, ол бірте-бірте мюзиклді өзінің объектісіне айналдырды.

*Ревю* жеке, әр түрлі нөмірлерді байланыстыратын анық, айқын тақырыпты қамтыды. Өзінің Америкада пайда болғаны үшін ревю Дж.В. Ледерерге қарыздар. Кейінгілері сияқты ревюдің бірінші нұсқасы пародия, сатира, күлкілі нөмірлер, әндер мен билердің конгломерациясы болды. Мазмұн емес, жеке элементтерді орнату тәсілі мен атауы жаңалық болып саналды. Ревю мен водевиль – бұл ауызша, музыкалық, би және акробатикалық қойылымдардың каскады және онда бірыңғай әрекет жоқ. Ревюде тақырыптық бірлік бар. Водевильден айырмашылығы Л. Инглантер (Энеглантер), Г. Керкер сияқты композиторлардың арқасында ревюдің музыкалық безендірілуі стилі бойынша біркелкі және тұтас болды.

1906 жылы продюсер және режиссер Ф. Зигфельд Нью-Йоркте өзінің «Зигфелд фоллиз» атты жеке ревюін ұйымдастырды («сумасбродства Зигфелда»). 1907 жылдан 1931 жылға дейін Нью-Йорк театрының төбесіндегі «Жарден де Пари» аспалы бағында жыл сайын жаңа ревю көрсетілді. Оның

жаңа таланттар мен әдемі актрисаларға деген көзқарасының арқасында 1910 жылдардың басында «есерсоқтық» Бродвейдің негізгі көркіне айналды. Әрбір жаңа қойылым алдыңғыларына қарағанда әсерлі болды. Продюсер бірінші дәрежелі режиссерлер мен декораторларды және техникалық қызметкерлерді шақырды. Ф. Зигфелдке композиторлар Э. Берлин, В. Херберт, Дж. Керн, Р. Фримл, З. Ромберг, Дж. Гершвин музыка жазды.

Ф. Зигфелд - Дж. Керннің «Плавучий театр», Дж. Гершвиннің «Розали» және басқа алғашқы мюзиклдердің продюсері әрі қоюшысы. 1919-1939 жылдары Дж. Уайт өзінің «Скандалдарымен» Ф. Зигфелдке бәсекелес болды. Олардың бесеуіне Дж. Гершвин музыка жазды. Ең әр текті, бір қарағанда үйлесімсіз элементтерді бір спектакльде біріктіру мүмкіндігі ревюден мюзиклге көшті. Ревюдің арқасында мюзиклге джаз келді.

*Оперетта.* ХХ ғасырдың соңына дейін дерлік АҚШ-та Париж, Лондон және Вена композиторларының шығармалары орындалды. 1883 жылы американдық сахнада ағылшын тілінде бірінші оперетта шықты. Бұл Ф. Легардың «Көңілді жесір» опереттасы болды.

Американдық опереттаның гүлденуі Г. Керкер, Л. Ингландере, Г. Лурдес, Р. Фримл, З. Ромберг, К. Хошна, В. Херберт және Р. Де Ковен сынды композиторлардың есімдерімен байланысты. Әлемге танылған алғашқы американдық оперетта композиторы Ирландияның тумасы Виктор Херберт болды. Р. Фримл мен З. Ромберг мюзикл дәуіріне дейін өмір сүрді. Олардың көпшілігі академиялық музыкалық білім алды. Олардың көпшілігі бір аспапта шебер ойнаған, дирижер болып жұмыс істеген. Бұл жағынан олар мюзиклдің кейінгі авторларынан асып түсті. Америка жұртшылығы опереттада романтикалық және экзотикалық көріністі, сондай-ақ шындықтан алшақ экстравагант ретінде көруге дағдыланған. Американдық шындықпен тығыз байланысты неғұрлым демократиялық және өзекті жанрдың қажеттілігі мюзиклді дүниеге әкелді.

*Джаз.* Джаз ХІХ ғасырда Америка Құрама Штаттарында тұратын әртүрлі халықтардың музыкасы негізінде қалыптасты, ал ХХ ғасырда радио және дыбыс жазбасының делдалдығының арқасында ол бүкіл әлемге тез тарады. Оның қалыптасуында ағылшын және ішінара француз халық әндері, испан билері, әскери шерулер және шіркеу музыкасы маңызды рөл атқарды. Джаздың нағыз жасаушылары бірнеше ғасыр бұрын Африкадан Америкаға әкелінген афроамерикалық құлдар болды. Банджоны санамағанда джаздың гармониясы мен аспаптары еуропалық, ал бірақ орындау ырғағы мен тәсілі афроамерикалық болды. Джаздың мәні интонацияда, ритмдік және тембрлік құралдарда жатыр, оны ноталық жазбада дәл көрсету мүмкін емес. Джаздың стихиясы – импровизация. Джаз музыканың ерекше табанды және икемді құбылысы болып шықты. Әрбір жаңа онжылдық джазға оның мәнін өзгертпей стилистикалық өзгерістер енгізді және енгізуді жалғастыруда.

Л. Бернштейннің «Ветсайдская историясындағы» билерді джаз оркестрінсіз елестету мүмкін емес. Бірақ, мюзикл джазға қаншалықты қарыз болса да, джаз өзінің таза, шынайы түрінде тек ревюде ғана қолданыла алады.

Рас, кейбір батыл продюсерлер түпнұсқа джазды мюзиклмен біріктіруге тырысты, бірақ бұл идеядан ештеңе де шықпады. Дегенмен, мюзиклдер қойылған Бродвей театрларының оркестрлерінде 1920 жылдардан бастап консерваторияда білімі бар скрипкашылар мен виолончельшілермен бірге үрмелі және соқпалы аспаптарда джаз музыканттары да ойнады. Дәл солардың ерекше ырғақ сезімі, интонация мен сөз тіркестерін жасаудың өзіне тән техникасы американдық мюзиклге ерекше динамика мен өзгешелік береді. Еуропалық театрларда бұл біршама басқаша естіледі, өйткені еуропалық оркестрлер әдетте, американдық музыканың таза ұлттық ерекшеліктерін жеткізе алмайды.

Сонымен, музыкалық жанрдағы алғашқы туындылар *Англия* мен *Америкада* пайда болды. Сонымен бірге жанрдың өзі де **кезендік** дамудан өтті және оның негізін визуалдылық, көрерменге бағдарлану, қоғамның өзекті мәселелерін көрсете білу және танымал, халыққа белгілі әндерді пайдалану құрайды.

«Мюзикл» ұғымының өзі «музыкалық» (музыкалық комедияның қысқартылғаны) дегенді білдіреді. Мюзиклдің тарихы 1866 жылдан басталады. Бұл жоғарыда аталған «Қара алаяқ» немесе «Алаяқ-зұлым» экстравагантасы болды. Мюзикл бұрынғы музыкалық ойын-сауықтарға қарағанда неғұрлым экстравагантты, билейтін және алдамшы болды, бірақ оның сценарийі мен партитурасы үнемі өзгеріп отырды, ал әндер әртүрлі көздерден интерполяцияланды, яғни, *бір автордың шығармасына бөтен бір адамның сөзі немесе пікірі қосылды. Алғашқы спектакльдердің ішінде «Қара айлакердің» табысына жақын болмаса да «Садақшылар» спектаклінің (1896) сюжеті анағұрлым мазмұнды болды.* Мюзиклдердің музыкасына Жак Оффенбах (1819-80), Иоганн Штраус II (1825-99), Артур Салливан (1842-1900) сияқты көптеген еуропалық таланттар әсер еткенімен, айқын айтылатын американдық дыбыстың қалыптасуы негізінен Стивен Фостердің (1826-1864) «О! Сюзанна», «Кэмптаунские скачки» және «Старики дома (Swanee River)» атты әндерінен басталады.

Осындай рухтағы екінші спектакль – Э. Райстың «Эванжелинасы». Дәл осы спектакль «музыкалық комедия» (musical comedy) субтитріне ие болды әрі ол әлі күнге дейін қолданылады, егер қажет болса таза драмалық шығарма musical play – музыкалық пьесадан (мысалы, Боктың «Шатырдағы скрипкашы») комедиялық тармақты (Стайннің «Көңілді қыз») бөліп көрсету қажет. Мюзикл 1890-1900 жылдары біз жоғарыда атап өткен жанрлар аясында жетіледі. 1920 жылдары толық шығармалар пайда болды. Бұлар Р. Хендерсонның «Хорошие новости» (1927), В. Юманстың «Нет, нет, Нанетт» (1925), Дж. Гершвиннің америкалық әйгілі бишісі Ф. Асторға арнап жазған ерте мюзиклі «Леди, будьте добры».

XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басындағы есте қалған мюзиклдер – бұлар негізінен Реджинальда де Ковеннің «Робин Гуд» (1891), Джон Филип Соузаның «Эль Капитан» (1896), Гилберт пен Салливанның әлемдік импортты пьесалары (1879 жылы Америкада әлемдік премьерасы



өткен «Пиратов Пензансадан» басқалары), Виктор Герберттің «Младенцы в стране игрушек» (1903) және Франц Легардың «Веселая вдова» пьесасы (америкалық қойылым, 1907). Бірақ американдық музыкалық комедияның атасы деп танылған адам Джордж М. Кохан (1878-1942) болды. 1904 жылдан 1920 жылға дейін Кохан елуден астам мюзикл, пьеса және ревю жасап, сахналарда қойды. Оның жігері мен таланты шексіз сияқты: ол ән айтты, би биледі, сценарийлер мен әндер жазды, режиссер және продюсер болды. Оның шоулары жалауын желбірететін бүкіл американдық патриотизмді де, иммигранттар тәжірибесін де атап өтті. Шоулар батыл, тікелей, заманауи болды және сол кез үшін таңқалдыратын жаргон мен сленгті қамтыды. Оның ең есте қаларлық шоуы «Малыш Джонни Джонс» (1904) осы «Give My Regards to Broadway» – жаңа өнер түрінің бірінші әнұраны болды.

Жаңа, күрделі стиль ұсынған Коханның мұрагері композитор Джером Керн (1885-1945) болды. Керн өзінің мансабын 1904 жылы Бродвейде де, Лондонда да негізінен басқа композиторлар жазған шоуларға, партитураларға әндерді енгізу арқылы бастады. Оның шығармашылығының кеңінен танымал болуы «Девушка из Юты» (1914) импортталған спектакліне қосқан әндерінің арқасында болды. Осы шоудың хит әні «They Didn't Believe Me» классикалық американдық ән кітабының бірінші стандарты ретінде жиі айтылады.

Керн 1915-1918 жылдар аралығында премьерасы Princess (Манхэттен) театрында (негізінен) болған бес шоу сериясымен мюзиклдің дамуына айтарлықтай әсер етті. Театр өте кішкентай болғандықтан (небәрі 299 адамға арналған) кірісті болу үшін қойылымдарда актерлер мен оркестрлер құрамы шағын, декорациялар мен костюмдер саны аз болуы керек болды. Сондай-ақ олар әрекетке неғұрлым тығыз байланыстырылған сюжеттер мен әндер арқылы неғұрлым күрделі аудиторияға бағытталды. Бұл шоулардың көпшілігі либреттист Гай Болтонмен және мәтіндер авторы П.Г. Уодхауспен ынтымақтастық одағының нәтижесі болды. Олардың ақылды сөздік ойыны халықты тәнті етіп қана қойған жоқ, сонымен бірге кейінгі Лоренц Харт және Коул Портер сияқты авторлар мәтіндеріне әсер етті [20, 74-84 б.].

Бірақ нағыз шедевр жанрдың эстетикалық принциптерінің алғашқы толық іске асқаны Дж. Керн-О. Хаммерстайнның «Плавучий театр» мюзиклі болды. Дж. Керн оның «рухани әкесі» деп аталды. Сценарий керемет болғанымен драматург ретінде Хаммерстайнның қосқан үлесі спектакльді маңызды етті. Мазмұны ауқымды бола отырып ол нәсілшілдік, ұлтаралық өшпенділік, тәуелділік және тастандылық мәселелерін байыпты түрде қарастырды. Нәтижесінде бүгінгі өлшем тұрғысынан қарасақ, музыкалық театрдың алғашқы туындысы өмірге келді. «Ol' Man River» – бұл Керннің және спектакльдегі тағдырдың табиғатын көрсететін ең танымал ән.

Мюзиклдің дамуының келесі кезеңі мюзиклдің «Алтын» ғасыры деп аталған XX ғасырдың төрт онжылдығы **20-50 жылдарды** қамтиды. Ол XX ғасырдың шағын 20-30 және 40-50 жылдарына бөлінеді. Осы кезеңде мюзиклдің екі түрі пайда болды. Біріншісі музыкалық материалдың дербестігімен, жеке музыкалық нөмірлердің логикасы және толықтығымен

сипатталады. Бұл мюзиклдер музыкалық комедия түрін дамытуды жалғастыруда. Мысалы, Дж. Гершвиннің «О, кей!» (1926г.), «Мордашка» (1927г.), «Повеса» (1930г.) мюзиклдері.

Мюзиклдің екінші түріне әндер мен билер, сондай-ақ ауызекі диалогтар бір-бірімен байланысып, көріністерге ұласатын оперетта мен опера дәстүрлерімен жақындасу тән. Музыка сюжеттің дамуын бақылайды, ауызша диалогтардың біртіндеп жойылуына байланысты музыкалық нөмірлердің саны 20-дан 10-12-ге дейін төмендейді.

30-жылдарда жанрдың дамуына Дж. Гершвин («Странная девчонка», «О тебе пою») және К. Портер («Веселый развод») белсене қатысады. 30-жылдары Германиядан эмиграциядан келген Курт Вайль американдық мюзиклге Б. Брехттың эпикалық театрының сипаттарын енгізді. Оның М. Андерсонның мәтініне жазған «Нью-Йорктіктердің мерекесі» («Праздник нью-йоркцев») алғаш рет мюзиклде демократиялық бостандықтар үшін күрес мәселесін көтерді. Ол антигитлерлік аллюзияларға толы болды. 40-жылдары лирикалық мюзиклдермен қатар (К. Портер. «Поцелуй меня, Кет»), И. Берлин мен Хаммерштейннің «Эрни, бери оружие», Дж. Роджерстің либреттосына жазылған И. Берлиннің «Оклахома» мюзиклдерінде драмалық-тарихи тақырыптар жасала бастады.

«Принцесса» шоуы Дж. Кернді сол кездегі ең экстравагантты продюсер, жыл сайынғы өзінің «Фоллис Зигфельда» (1907-1931) спектаклімен анағұрлым танымал Флоренц Зигфельдпен (1867-1932 ж.) жақын ынтымақтастыққа әкелді. Зигфельд өзінің «Фоллисінде» спектакльге Фанни Брайс, У.К. Филдс, Эдди Кантор және Уилл Роджерс сияқты әсем қыздар мен бірегей әзілкештерді, сондай-ақ әзіл-оспақ пен пафосты араластырған және толығымен ақ шоуда өнер көрсеткен алғашқы афроамерикалық орындаушыны Берт Уильямсты (1874-1922) енгізуді жалғастырды.

Бүгінгі таңда 1920-1930 жылдардағы көптеген шоулар ұмыт болды десек те, олар ерекше, сирек талантты ерлер тобы орындаған жүздеген тамаша стандарттарды тудырды. Олардың арасында Ирвинг Берлин (1888-1989), Коул Портер (1891-1964), Оскар Хаммерстайн II (1895-1960), Лоренц Харт (1895-1943), Айра Гершвин (1896-1983), Винсент Юманс (1898-1946), Джордж Гершвин (1898-1937), Ричард Роджерс (1902-79) және Дороти Филдс (1905-1974) бар.

Гершвиндердің барлық Бродвей шоуларының ішінде «Сумасшедшая девчонка» ең көп стандарттарды енгізген болуы мүмкін. Ал Джордж Гершвин басқа композиторлар сияқты Бродвейге джаз тілін әкелді. Коул Портердің Anything Goes (1934) шоуы 1930 жылдардағы ұлы дағдарыс кезінде эскапизмді көрсеткен ең керемет шоу болды. Кең әзілі, ашық персонаждар мен таңғажайып партитура оны онжылдықтың ең жиі қайта жаңғырған шоуына айналдырды.

Осы кезеңдегі музыкалық комедиялардан басқа бірқатар есте қаларлық ревьюлер әндердің, қойылым нөмірлерінің және әзіл-сықақты көріністердің өзекті, күлкілі және батыл үйлесімін ұсынды. Солардың ішінде Говард Дитц

пен Артур Шварцтың «Бандвагон» (1931) және Ирвинг Берлиннің «Тысячи ликуют» (1933) қойылымдары үздік деп танылды. Соңғы жағдайда жиектеме, көмкеру ретінде газет пайдаланылды (алдамшы «Heat Wave» ұсынған ауа райы болжамымен). Ең есте қалғаны Этель Уотерстің орындауындағы «Supper Time» әнінің қоздырғыш нұсқасымен сүйемелденген жазалау, қинау туралы репортаж болды.

1927 жылы «Джаз әншісі» фильміндегі Эль Джолсоннан бастап 1929 жылға қарай кино мюзиклдерінің танымалдылығы күрт артты. Ұлы дағдарыс кезінде Бродвейде жұмыс аз болды, ал ең жақсы ән жазушылардың көпшілігі Голливудқа кетіп, сол ортаға талғампаздық пен өнертапқыштық әкелді. Мұның жақсы мысалы Рубен Мамулян түсірген, Роджерс пен Харттың әндері бар және басты рөлдерде Морис Шевалье мен Жанетт Макдональд ойнайтын «Мені бүгін кешке жақсы көр» (1932) фильмі болып табылады – оның сыртқы түрі мен әндерінің әрекеттің бір бөлігіне айналуы ерекше. «42-ші көше» (1933) сахналық мюзиклді танымал етті және Басби Берклидің калейдоскопиялық хореографиясына танымалдық әкелді. Фред Астер мен Джинджер Роджерс Берлиннің, Керннің және Гершвиндердің көптеген стандарттарын қойып билеуге болатын талғампаз романстар сериясында басты рөлдерде ойнады. MGM «Волшебник страны Оз» (1939) сияқты ең өршіл және экстравагантты мюзиклдерді шығарумен танымал студияға айналды және «Париждегі американдық» («Американцем в Париже» 1951) және «Жаңбырдағы ән» («Поющие под дождем» 1952) арқылы өзінің шыңына жетті. Бірақ содан кейін кино мюзиклдері тез танымалдылығын жоғалта бастады, ең табыстысы «Вестсайдская история» (1961), «Звуки музыки» (1965), «Кабаре» (1972), «Бриолин» (1978), «Чикаго» (2002) и «Мистерия любви» (2012) сияқты Бродвей шоуларының экранизациялануы болды, сонымен қатар «Сұлулық пен құбыжық» (1991) және «Король арыстан» (1994) сияқты диснейлік бірнеше анимациялық фильмдері бар.

Бұл анимациялық мюзиклдер кейіннен тірі қозғалыстағы Бродвей мюзикліне айналды.

Бродвей мюзиклі Роджерс пен Хаммерстайн «Оклахома!» деген жаңа ынтымақтастықты бастаған кезде елеулі өзгерістерге ұшырады (1943). Олардың үлгісі мюзиклдің жаңа түріне айналды және барша ұрпақ үшін стандарт болды. Музыкалық комедиялардан гөрі музыкалық пьесалар күрделі мәселелерді қозғады, кейіпкерлер әндердің әсерінен өзгеріп, дамып, қойылымның әр қыры тұтас болды. Өзіл-сықақ қалжыңнан емес кейіпкерлер мен олардың қарым-қатынасынан туындады. Ал музыка, әдетте, романтикалық нөмірлері мен әнұрандары бар опереттадан алынған. 1943 жылдан 1951 жылға дейін олар «Карусель», «Юг Тихого океана» және «Король и я» сияқты шоуларды жасап Бродвей патшаларына айналды. Олардың мюзиклдерге қойған жаңа стандарты тіпті олардың замандастарының кейбірін, атап айтқанда «Энни возьми свое оружие» (1946) авторы Ирвинг Берлин мен «Целуй меня, Кейт» (1948) авторы Коул Портерді

өзекті болып қалу үшін өз мансабында ең жақсы партитураларды жасауға мәжбүр етті.

40-50 жылдар классикалық Бродвей мюзиклінің және ең үздік Р. Роджерс-О. Хаммерстайн және Ф. Лоу-А. Дж. Лернер авторлық тандемдерінің гүлдену дәуірі болды. Олар В. Шекспирдің «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивого», Б. Шоудың «Пигмалиону», Т. Уайттың «Король былого и грядущего», П. Мерименің «Кармен» және басқа американдық және әлемдік классиктердің шығармаларына жүгінеді.

Бұл кезеңдегі шығармаларға мынадай белгілер тән: мюзиклдердің тақырыбы байытылады, тұжырымдаманың өзгеруі орын алады – сюжеттің ойын-сауықтары өткірлікпен алмасады, сондықтан мюзиклдің бұл түрі музыкалық комедия болудан қалады; кейіпкерлер стандартқа сай болмауы (қатаңдығы), бақытты аяқталудың болмауы және т.б. Авторлардың драма мен трагедияның әдеби жанрларына жүгінуі мюзиклдің түрін өзгертеді – музыкалық комедия өз атауын музыкалық пьесаға өзгертеді.

Ойын-сауық тұжырымдамасы да өзгереді. Ж. Бизенің «Кармен» операсы бойынша О. Хаммерстайнның либреттосына жазылған «Кармен Джонс» мюзиклінде соғыс трагедиясы алғаш рет мюзиклге енді. Бұл үрдіс соғысқа қарсы бағыт айқын көрінген К. Вайлдің «Праздник Кникербокеров» (1939), «Уличные сцены» (1947) мюзиклдерінде күшейді. «Потерянный среди звезд» мюзиклінде (1949) Оңтүстік Африкадағы нәсілдік қақтығысқа тап болған адамның қасіреті бейнеленген. Л. Бернстайнның «Вестсайд хикаясы» (1957) басты кейіпкердің өлімімен аяқталатын «кішкентай» адамның қасіреті мен үлкен қаладағы қауымдастықтардың нәсілдік өшпенділігін ашып көрсетеді. Л. Бернстайнның басты міндеті – музыкалық комедия жанры арқылы трагедиялық оқиғаны баяндайтын мюзикл жасау.

Мюзикл ұғымының өзгеруі музыкалық тіл мен драматургия құралдарының өзгеруіне әкеледі. К. Вайл мен Л. Бернстайн әуелден классикалық композиторлар. Олар жазудың академиялық мәнері мен композиция техникасын жақсы меңгерген. Олар бұл дағдыларды сыншылар «Бродвей операсы» деп атайтын осы кезеңдегі ең жақсы мюзиклдерде қолданады. Олар заманауи композиция әдістерінің техникасын, классикалық опера мен симфонияның ерекшеліктерін, атап айтқанда, баяндау нөмірлерінің болмауы, өтпелі дамыту, лейтмотивтер, лейтинтервалдар, лейтаккордтар, тіпті лейтритмдер, музыкалық аркалар, би нөмірлерін қамтыған музыкалық нөмірлердің үздіксіз тізбегін енгізеді. Би музыкадан кем емес маңызды рөл атқарады. Бұл принцип алғаш рет кейіннен опера-балет деп аталған «Вестсайд хикаясы» мюзикліне енгізілді.

Дәл осы кезеңде мюзиклді композиторлардың халықтық музыкалық драмамен синтездеу үрдісіне байланысты «халық операсы» деп аталып кеткен мюзиклдің жаңа түрі пайда болды (В. Дьюк. «Хижина в небе», К. Вайль. «Случай в долине»). Мюзиклдің бұл түрі мыналармен сипатталады: Американың кедей аймақтарындағы проблемалар мен қарым-қатынастарды шешу. Музыкалық құраушылар ауызша және музыкалық фольклорға

негізделген. Драматургиялық бірлікке бұқаралық фольклор мен ғұрыптық көріністерге сүйену арқылы қол жетті.

1950 жылдардың аяғынан бастап өзіндік ерекше эстетикасы бар жаңа буын мюзиклдердің бағытын өзгерте бастады. Ең батыл тәуекел еткен «Вестсайд хикаясы» (1957) болды: онда жас үшемдер (тройняшки) (актерлер, әншілер және бишілер) өнер көрсетті, олар таң қалдырарлықтай қатыгез болды, Джером Роббинстің (1918-98) хореографиясы шымыр және тұрақты, ал Леонарда Бернстайнның (1918-90) музыкасы өте жоғары талап деңгейінен көрінді. Бродвейде Bye Bye Birdie (1960) Ли Адамс (1924) пен Чарльз Строузды (1928-), сонымен бірге рок-н-роллмен (жұмсақ нұсқасын) таныстырды. Джерри Херман (1931) арынды, адуынды комедиантка Кэрол Ченнинг ойнаған «Хелло, Долли!» мюзиклін қойып (1964) джекпотты үзді, продюсері қарама-қайшылықты, бірақ табысты Дэвид Меррик (1911-2000) болды. Екі шоуның да режиссері және хореографы өнертапқыш Гоуэр Чемпион (1919-80) болды. Джерри Бок (1928-2010) және Шелдон Харник (1924) тосын блокбастер ретінде «Шатырдағы скрипкашы» («Скрипач на крыше») (1964) сияқты жүрекжарды пьесалар сериясын жазды. 1905 жылы Ресейдегі кедей еврей ауылында қойылған отбасы мен дәстүрдің өзгеруі туралы бұл пьеса жүйкеге тиді, халықаралық резонанс тудырып авторларын таң қалдырды. Сай Коулман (1929-2004) Боб Фосстың (1927-87) сексуалды, стандартты емес хореографиясын (және режиссурасымен) және Гвен Вердонның (1925-2000) алдамшы тәттілігін өзінің тербелетін, джазды поп дыбысымен үйлестіре отырып (1966) «Милая Чаритиді» хитке айналдырды.

60-70-жылдары американдық мюзикл құлдырауға ұшырап, оның орнын еуропалық мюзиклдер басты. Бұл бірқатар себептерге байланысты орын алады. Біріншіден, Бродвей мюзиклдерінің көптеген авторлары бірте-бірте екінші кезекке ығысты. Бұл кезеңде жазылған мюзиклдердің саны мен сапасы айтарлықтай төмендеді. Ең жақсы деп «алтын ғасыр» мюзиклдерінің үлгісі бойынша жасалған Р. Роджерстің С. Сондхаймның мәтініне жазған «Слышу ли я вальс?» (1964), Дж. Стайнның «Смешная девчонка» (1961), Дж. Херманның «Хэлло, Долли!» (1964), Дж. Кандердің «Зорба» және «Чикаго» спектакльдерін атауға болады.

Бұл үрдістер негізінен АҚШ саясатындағы өзгерістерге байланысты болды. Соғыстан кейінгі кезеңдегі патриоттық сезімдер елдің саясатына және КСРО-мен арадағы жарияланбаған, Вьетнамдағы жеңіліске ұшыраған соғыстан көңіл қалумен алмастырылды. ХІХ ғасырдың соңындағыдай әлеуметтік көңіл-күйді бейнелейтін мюзикл – жанры өзгеруде. Нәтижесінде 60-жылдардың соңында рок-н-ролл – рок-мюзиклдердің жаңа ырғақтары және интонацияларымен қаныққан жаңа спектакльдер пайда болды.

Мюзиклдердегі әндер ұзақ уақыт танымал хиттердің көзі болды, бірақ рок дәуірінің келуімен олар дереу екінші орынға ығысты. Бродвейдің танымалдылығы төмендеп, өндіріс шығындары өскен сайын Бродвейден тыс және аймақтық театрлар жаңа маңызды туындылардың барған сайын танымал көзіне айналды. Кейбір пьесалар Бродвейден тыс жерлерде зор жетістіктерге

жетті, кейде жылдар бойы орындалып, ұлттық және халықаралық деңгейдегі сахналарға қатысу беделін сақтады. Оларға Харви Шмидт (1929) пен Том Джонстың (1928-2002) «Фантасты» (1960) пьесасы жатады. Басқалары өздерінің танымалдылығын дәлелдеп, көбінесе үлкен табыспен Бродвейге ауыстырылды. Олардың арасында: Человек из Ламанчи (1966), Волосы (1968), Годспелл (1971), Энни (1977), Хоровая линия (1975), Воскресенье в парке с Джорджем (1984) және Рент (1994) бар. Әсіресе композитор/лирик Стивен Шварцтің (1948-) бродвейлік емес (Godspell) сахналаудан бродвейлікке өтуі ерекше сәтті болды. 1974 жылы оған сирек төңкеріс жасаудың сәті түсті: «Пиппинді» (1972) қоса алғанда Нью-Йоркте бір мезгілде қатар үш мюзикл ойнады. Келесі жылдар неғұрлым қиынырақ болғанымен ол «Злая» мюзиклімен (2003, әлі де қойылады) мансабындағы (бүгінгі күнге дейінгі) ең үлкен табысқа жетті.

КСРО-ға мюзиклдер XX ғасырдың екінші жартысында келді. Бұл жанрдың кеңестік эстрадада пайда болуына шығармашылық адамдарының кеңестік эстрадада қалыптасқан жалпы қабылданған догмалар мен стереотиптерден өзгеше жаңа музыкалық деңгейге жетуге деген ұмтылысы себеп болды.

Музыкалық жанрдың алғашқы дамуы Г. Александровтың музыкалық комедияларынан басталады. Мысалы, И. Дунаевскийдің музыкасымен жазылған «Веселые ребята» (1934 ж.). Осы кезеңдегі американдық мюзиклге ұқсас джаз кинофильмнің музыкалық негізіне айналады.

1960 жылдары КСРО-да жанр дамуының екінші толқыны жоспарланады. Бұл кезеңде кеңестік бұқаралық өнер мюзиклдің әлемдік дағдарыстағы беталыстарын көрсетіп, рок-операны әспеттеп алдыңғы орынға шығарды. КСРО-дағы алғашқы жаппай сахналық қойылымдар дәл сол мюзиклдер болғанымен, салыстырмалы түрде 1960-70 жылдары мюзиклдер аз жасалды. 1968 жылы Г. Гладковтың «Бременские музыканты» атты алғашқы мюзиклі, одан соң «Темп – 1929» (1971), А. Журбиннің «Принц и нищий» (1973), А. Колкердің «Свадьба Кречинского» (1973) мюзиклдері пайда болды. Соңғы шығармасы туралы А. Журбин: «бұл шығарма Бродвей мюзиклінің канондарына толық сәйкес келеді» – деп жазды [47, 23 б.]. Мюзиклдің бірлескен авторлары тек композитор мен либреттист (А. Колкер мен К. Рыжов) қана емес, қоюшы режиссер В. Воробьевтің де болуы бұған дәлел, сюжеттің негізіне А. Сухово-Кобылиннің классикалық пьесасы алынған. Кейінірек «Загонщики» (1975), Ю. Шерлинга-И. Резниктің «Черная уздечка для белой лошади» (1978) және «Тощий приз» (1979) күлкілі мюзиклдерінің премьералары, «Тевье из Анатески» (1979), Боктың Шолом-Алейхем бойынша «Скрипач на крыше» мюзиклінің нұсқасы көрсетілді. Сол кездегі ең әйгілі мюзиклдердің ішінде көшбастаушы шығармаға айналған Р. Гринблаттың «Фламандская легендасы» бар. Кейінірек М. Дунаевский өз сипаттамалары бойынша қазіргі жастардың ырғақтарына жақын және біздің заманның шындығына бейімделген «Алые паруса» мюзиклін жасады.

1980 жылдарға қарай дағдарыс үрдістері еңсерілді. 80-90 жылдары әлемдегі саяси жағдай өзгеріп, жастардың рок стиліне деген жаппай құмарлығы бірте-бірте жойылды. Мюзикл жанрының дамуында жаңа өрлеу жүрді. Е.Андрущенко атап өткендей, бұл кезең «еуропалық «жеңіл жанр» музыкалық театрынан алыстағы елдерде мюзиклдің дүниежүзілік ауқымда толық қанат жаюымен, оның танымалдығының тұрақты артуымен сипатталады» [78; 40 б.].

Бұл кезеңде мюзиклдің академиялық музыкалық жанрлармен (опера, кантата, оратория) тоғысуы жүрді. Бұл жанрлардың әсері музыкалық тақырыпта, жеке партиялардың типінде, өтпелі драматургияда және либреттодағы мәңгілік тақырыптарды шешуден көрінеді.

Бұл құбылысты американдық және ағылшын шоу-бизнесіндегі жылдар бойы дамыған бизнес-технологияларды ілгерілету (авторлық құқықты сақтай отырып, сахналау құқықтарын сату), ұлттық фольклормен толықтырылған мюзиклдің негізгі жанрлық канонын сақтай отырып, шығармашылығы ұлттық тармақтардан қалыптасқан композиторлардың басқа елдерде пайда болуы сияқты факторлармен оңай түсіндіруге болады. Швецияда, Польшада, Ресейде, бұрынғы КСРО және Азияда мюзиклдің көптеген үлгілері пайда болуда.

Алайда, кезеңнің ерекшелігі өз қызметін 1960 жылдары бастап, үлкен жетістікке қол жеткізген ағылшын композиторы Э.Л. Уэббердің жетекшілігі болып табылады. 1980 жылдары ол «музыкалық театрдың негізгі тұлғасы және ең табысты ағылшындық заманауи автор болды. Оның әрбір жобасы сенсацияға айналады, қызу пікірталас тудырады және үнемі коммерциялық табысқа жетеді» – деп бекітеді А. Сахаров [94; 4 б.].

Зерттеуші А. Тушинцева мұндай спектакльдерді мега-мюзиклдер деп атайды, өйткені олар соңғы технологиямен жабдықталған, бүкіл әлем бойынша бір уақытта шығарылатын, орасан қаржылық пайда әкелетін сәнді қойылымдарды сипаттайды. Осы кезеңнің ең танымал мюзиклдері «Эвита» (1979), «Кошки» (1981), «Звездный экспресс» (1984), «Аспекты любви» (1989г.), «Бульвар Сансет» (1993) және басқалары. Бұл қойылымдар ондаған жылдар бойы сахнада болады [123].

Бродвейдегі қойылымдардан кейін Э.Л. Уэббердің мега-мюзиклдерінің стилі американдық мюзиклге әсер етіп, XX ғасырдағы әлемдік шоулардың көпшілігі үшін үлгі болды. Мұндай спектакльдер жалпы мюзикл жанрының бейнесіне айналады. Мега-мюзиклдердің үстемдігіне әсер «алтын ғасырға» дейін сахнада үстемдік еткен «музыкалық комедияның» қайта жандануы болды. Оның қарапайым мысалы – американ композиторы С. Сондхаймның «В лес!» мюзиклі.

Соңғы кезеңді (2000 жылдан бастап) толық сипаттау мүмкін емес, өйткені ол әлі аяқталмаған. Ол туралы айта кететін болсақ, Уэббердің шығармашылығында музыкалық театрға арналған мүлдем жаңа туындылар пайда болды, оның шығармашылық қуаты мен өнімділігі әлі де таң қалдыруда.

Дегенмен енді оны мюзикл жанрының жалғыз көшбасшысы деп айтуға болмайды.

Англияда Э.Л. Уэббердің мюзиклдерінен басқа (сондай-ақ Америкада) рок немесе поп-топтардың әндеріне негізделген шоудың жаңа түрі жасалуда. Мюзиклдің бұл түрі 2000 жылдан кейін пайда болды. Зерттеуші А. Тушинцева оны «jukebox musicals» немесе «механикалық мюзикл» деп атайды [18]. Олардың әдеби көзі болуы да, болмауы да мүмкін, музыкалық-драмалық байланыстар жоқ. Алдыңға орынға қойылымдық бөлік, сахна және жарық әсерлері шығады. Біздің ойымызша, мұндай мюзиклдер белгілі бір сюжетпен өрілген атақты әндерге құрылған мюзикл ретінде ұсынылатын альбомның ерекше түрі. Мысалы, танымал британдық «Queen» және Бен Элтон тобының «We Will Rock You» (2002) немесе «ABBA» тобының әндеріне негізделген «Mamma Mia» мюзиклі (2001). Сыншылар оларды теріс десе, керісінше жұртшылық үлкен ынтамен қабылдайды. Басқаша ұсынылған музыкалық материалды тану көрерменді бейсаналық деңгейге тартады [94], соның арқасында осы типтегі мюзиклдер көптеген жылдар бойы әлемдік рейтингте қалады, ал продюсерлер жақсы табысқа жетеді.

Әлбетте, мюзикл өнердің ең ұжымдық түрлерінің бірі болып табылады, олармен әдетте композиторлар, лириктер, либреттистер, режиссерлер, орындаушылар, хореографтар, оркестрлер, продюсерлер, аранжирлеушілер және дизайнерлерден құралған командалар жұмыс істейді [101, 122-129 б.].

Қазіргі мюзикл – кез келген сюжеттің, музыкалық стильдің, композиция принципін болуымен сипатталатын қалыптасқан музыкалық-театрлық форма. Көрерменнің шекарасы танымал және рок-музыкадан литургиялық және таза ұлттық музыкаға дейін кең, ауқымды. Ең жақсы үлгідегі спектакльдер мюзикл болып қалады, бірақ опералық жанрдың маңызды белгілеріне ие болады: музыкалық-сюжеттік дамудың формасын, сабақтастығы мен үйлесімділігін біріктіретін музыкалық материалдың біртұтастығы, қайталануы, ауызша диалогтарды *accompanato* түріндегі речитативтермен толық ауыстыру.

Жанрдың негізгі даму кезеңдері ол өмір сүрген мемлекеттің саясатымен байланысты. Музыкалық жанрдың даму тарихы оның «спиральды пішінін» көрсетеді (М. Переверзева термині) [124], яғни, мюзикл жанрының бүкіл XX ғасырдағы даму логикасында диалектикалық қайталану бар.

Музыкалық жанрлар туралы ұғым XX ғасырда дыбыс жазу технологияларының дамуымен және музыканың коммерциялануымен бірге қалыптаса бастады. Дегенмен, музыканың әртүрлі жанрларға жіктелуі мәдени, әлеуметтік және технологиялық өзгерістердің әсерінен біртіндеп жүретін үрдіс болды [125, 58 б.].

Музыканың кең әлемі есту ландшафтымызды үнемі дамытып және қалыптастыратын көптеген жанрлар мен ішкі жанрларды тудырды. Осындай стильдердің бірі рок-музыка мен опералық драмалық сюжеттік стильдің нағыз таң қалдыратын үйлесімі – рок-опера. Рок-операның тартымдылығын толық



бағалау үшін оның шығу тегін, анықтаушы атрибуттарын және оның кейбір неғұрлым ашық, жарқын бейнелерін түсіну қажет [126].

XVII ғасырдың басында итальяндық сарай ойын-сауығы ретінде пайда болған кезден бастап опера – бұл көрермендерді басқа уақыт пен өзге орында болғандай күйге түсіріп, тамаша шындықты бейнелеуге ұмтылатын өнердің бір түрі. Бастапқыда опера Ежелгі Грецияның театр тәжірибесіне еліктеу ретінде ойластырылды. Ежелгі Греция музыкасын оқып меңгерген аса көрнекті итальян ғалымы Джироламо Мэй (1519-1594) грек драмасы сөйлеу мен ән арасындағы стильде орындалады, бұл опералық речитативтің бастаушысы монодия деп аталатын итальяндық стильді тудырды деп есептеді.

Бұл 1600 жылы Флоренцияда жазылған алғашқы опералардың музыкалық негізі болды, бірақ опера келесі бірнеше онжылдықтарда Мантуа мен Рим сарайларында танымал бола бастағандықтан композиторлар ұзақ кештің көңіл көтеруіне музыкалық әртүрлілік қосу үшін речитативті стильге ән формалары мен хорларды тез енгізе бастады. 1637 жылы Венецияда алғашқы қоғамдық опера театры ашылған кезде опера сарайда қойылудан бастап коммерциялық деңгейге дейін дамыды. Венециандық опера театрландырылған көрініске назар аударды, речитатив көлемін күрделі ариялар пайдасына азайтып, грек драмасының қатаңдығын фантастикалық сюжеттер мен сахналық механизмдер арқылы алмастырды [127].

XVII ғасырдың ортасына қарай итальяндық опера композиторлары бүкіл Еуропада сарайларда сұранысқа ие болды. 1647 жылы римдік композитор Луиджи Росси (1597-1653) Францияға алғашқы итальяндық опералық труппаны әкеліп, өзінің «Орфей» операсына театр дәстүрлеріне сәйкес балет сахнасын қосты. Дегенмен, 1672 жылы композитор Жан-Батист Люлли (1632-1687) Париж операсын басқарғаннан кейін ғана Францияда түпнұсқалық француз опералық дәстүрі қалыптасты.

1668 жылы Антонио Чести (1623-1669) Венадағы Габсбургтер сарайына итальяндық операны әкелді. Оның табысы сол, ол XVIII ғасырдың екінші жартысына дейін неміс тілінде сөйлейтін елдерде және Еуропаның көп жерінде итальяндық опералық стильдің үстемдігінің бастауын қалады. Осы кезеңде қай елде туғанына қарамастан сол кездегі жетекші композиторлардың қолдауымен итальяндық опера халықаралық стильге айналды. Тек Францияда ғана Жан-Батист Люлли таратқан стиль 1770 жылдардағы неміс композиторы Кристоф Виллибальд Глюктің (1714-1787) опералық реформаларына дейін басым болды.

XIX ғасырдың басында итальяндық операның үстемдігі жекелеген ұлттық дәстүрлердің пайдасына төмендей бастады. Бұл дәстүрлер дамыған сайын итальяндық стиль қабылданып, театр, би, халықтық және аспаптық музыкалық стильдермен үйлеседі. Бұл дәстүрлер дамыған сайын итальяндық стиль қабылданып, көрермендер опера ретінде таныған сан қырлы өнер түрін жасап, әр елдің бірегей музыкалық мәдениетін көрсететін театр, би, халықтық және аспаптық музыкалық стильдермен біріктірілді. Бүгінгі таңда Америка Құрама Штаттарындағы және шетелдегі опера компаниялары өздерінің

стандартты репертуарларында көбінесе XVIII ғасырдың соңы мен XX ғасырдың бірінші жартысы аралығында жазылған шығармаларға сүйенеді.

1960-шы жылдардың соңы мен 1970-ші жылдардың басында ерекше музыкалық құбылыс ретінде пайда болған рок-опера рок-н-роллдың күшті, жойқын рухы мен опералық сюжетті айтудың ғаламаттығының қосылуының нәтижесі болды. Оның шығу тегін зерттеу – біз үшін жаңашыл музыкалық эксперименттердің ең терең түбіне апаратын қызықты саяхат [3].

Рок-операның өзіндегі дыбыс пен эмоцияның бай гобеленімен басқа жанрлардан ерекшеленеді. Көп қатпарлы әңгімелерден бастап батыл аспаптық шығармаларға дейін бұл ерекшеліктер біздің музыкалық мәдениетімізге терең әсер еткен керемет жауһарлар, үздік туындылар жасауда маңызды рөл атқарады [109].

Осы кезеңде музыкалық театрдың жаңа түрі – рок-операның дүниеге келуі және қарқынды дамуы орын алды. Орыс деректерінде (С. Бушуева [14], Е. Кампус [1]) авторлар рок-операны дербес жанр ретінде ажыратпай, жастар сұранысына ие және олармен рок-музыканың озық тілінде сөйлейтін заманауи мәселелері бар мюзиклдің «көшбасшылық бағыты» деп санайды.

Жаһандық шоу индустриясында жаңа музыкалық құбылыстың пайда болуы әлемдік саясаттағы өзгерістермен, АҚШ-тағы жастар қозғалысының дамуымен, музыкадағы бит стилінің пайда болуымен байланысты. Рок – буржуазияның мораль мен мәдениетіне қарсы шыққан, қалыптасқан жастар мәдениетінің бір бөлігіне айналған наразылық музыкасы. Бұл үрдіс рок-концерттерде өздерінің өнерін таратып, осы жанрға бірінші болып бет бұрған американдық рок-топтар («The Who», «Pink Floyd» және т.б.) арасында танымал болды. Айта кетейік, рок-опера жанры шоу-бизнестің немесе продюсерлердің коммерциялық қолдауын көрмеді. Театр алаңдары қамтамасыз етілмеді, сондықтан қойылымдардың көпшілігі стадиондарда өтті немесе студиялық альбомдар түрінде шығарылды. Бұл кезеңде Дж. Макдермоттың «Волосы»<sup>1</sup>, П. Таушендтің («The Who» тобы), «Квадрофения» (1973) және «Томми» (1969), С. Шварцтың «Евангелие», Р. Дэвис пен Д. Дэвистің «Артур», Р. Уотерстің «Стена» (1979, «Pink Floyd» тобы) сияқты рок-опералары<sup>2</sup> қойылды. Жоғарыда аталған шығармалардың көбі уақыт сынынан өтпеді, сондықтан музыкалық драматургиясының әлсіздігінен әрі тартымдылығының болмауынан репертуарға кірмеді.

Кәсіби композиторлар шет қалмады, рок-музыканы музыкалық театр кеңістігіне алып келді. Кәсіби рок-опера жанры ағылшын композиторы Э.Л. Уэббердің шығармашылығында пайда болды. Оның «Иисус Христос – Суперстар» (1971) шығармасы алғашқы кәсіби рок-опера болды және бертінге дейін Э.Л. Уэббер жанрдың осы анықтамасымен жеке өзі сахналық

---

<sup>1</sup> Г. Макдермоттың «Волосы» шығармасы (1967) іс жүзінде сюжетсіз. Оқиға желісі немесе басты кейіпкерлер жоқ. Поп және рок-музыка құралдары мен хореографияның орасан зор рөлі драмалық спектакльдерді алмастырмайды. Мұндағы қозғалыс – әрекеттің негізгі арқауы. Спектакль шын мәнінде опералық сериалды еске түсіретін костюмдер киген концертке айналады.

<sup>2</sup> Э.Л. Уэббер жаңа жанрдың атауын өзі анықтады.

шығармалар жасады. Музыкалық спектакльдің жаңа түрі опера (діни-философиялық трагедия түрі – трагедия) мен мюзикл дәстүрлерінің жиынтығына, поп-рок-музыканың стильдік ерекшеліктеріне негізделді [128].

Оның үстіне рок-операның ең көрнекті үлгілерін көрсету арқылы оның сұлулығы мен күшті әсері шынымен айқын болады. The Who тобының «Томми» және Pink Floyd-тің «Стена» сияқты туындылардың ғаламаттығы музыка индустриясында өшпес із қалдырып қана қойған жоқ, сонымен бірге жалпы жанр туралы халықтың ұғымын қалыптастырды. Рок-опера әлеміне тереңірек үңілген сайын біз жанрлар мен дыбыс шығарудағы жаңашылдықтың араласуы неге әкелетінін тереңірек түсінеміз.

Мұның бәрі ХХ ғасырдың ортасында, жанр дәстүрлі опера мен рок-музыканың элементтерін жинақтаған кезде басталды. Нәтижесінде опералық сюжеттік дәстүрлермен үйлесетін жанды рок-стилінің бірегей қоспасы пайда болды [4, 295 б.].

Әуелгі кезде опера мен роктың тоғысуы туралы тұжырымдама кең таралмады. Бұл танымал музыканың табиғи дамуының нәтижесі болды. Шынында, әсіресе The Beatles «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» тобының альбомы шыққаннан кейін 1960 жылдардың ортасы музыка үшін өзгерістер кезеңі болды. Бұл альбомда қолданылған инновациялық тәсіл – жеке әндерді концептуалды тұтас туындыға айналдырудың рок-опера жанры қалыптасуының пионері болғандығында [5, 55 б.].

Дегенмен 1969 жылы дәл осы The Who-дың «Томми» атты альбомының шығуы рок-операның танымал мәдениетте лайықты орнын алғанының даусыз дәлелі болды. «Саңырау, мылқау және соқыр» баланың тарихын баяндайтын бұл қосарланған альбом әлемге опера мен роктан құралған поппурри тек инновациялық музыкалық эксперимент қана емес, нағыз жанр екенін көрсетті.

Содан бері рок-опера қарқынды, әртүрлі бағытта дамыды. Көптеген рок-топтар мен орындаушылар, соның ішінде Pink Floyd, Genesis және Дэвид Боуи рок-опералардың өз нұсқаларын жасап, жанрға өзіндік ерекше колорит қосты [8, 58 б.].

Pink Floyd-тың «Стена» туындысында оқшаулану мен өзіндік рефлексияның терең тақырыптары байқалады, Genesis «The Lamb Lies Down on Broadway» альбомымен Нью-Йорк тұрғынының сюрреальды шытырман оқиғаларын сипаттайды, Дэвид Боуидің «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars» альбомы ойдан шығарылған рок-жұлдыз Зигги Стардаст туралы әңгімелейді.

Сансыз керемет мысалдар арқылы рок-операның генезисі музыка шекарасының органикалық кеңеюін айқын көрсетеді. Сөйтіп, музыканттар асқақ армандар қоюға және альбомдары арқылы күрделі оқиғаларды айтуға батылдық танытқан жаңа дәуірді бастады, тыңдаушы мен музыка арасындағы байланысты нығайтты.

Рок-опералар музыканың, әңгімелердің және театрландырылған қойылымдардың жанды өзара әрекеттесуімен рок-музыка канонында ерекше орын алды. Бұл күшті музыкалық баяндаулар рок-музыкадағы сюжеттік

шекараларды ығыстырып, нормаларды бұзуымен танымал. Бұл жанрды толық бағалау үшін оның басқалардан ерекшелендіретін нақты аспектілерін түсіну қажет [39-41].

Сюжетті баяндауға мән беру рок-опералардың маңызды ерекшелігі болып табылады. Кәдімгі рок-музыкадан айырмашылығы жеке әндер бір-бірінен тәуелсіз өмір сүре алады, рок-операда әрбір трек жалпы баяндауға немесе тақырыпқа үлес қосады. Көбінесе бұл баяндау біртұтас оқиғаны айту үшін біріктірілген ән мәтіндері арқылы беріледі. Бұл жалпы тақырыптық элемент рок-операларды басқа музыкалық жанрлардан өзгешелендіреді.

Мәдениеттер диалогы мәселесі әртүрлі гуманитарлық дискурстарда арнайы зерттеу нысанына айналғанына қарамастан қазіргі заманғы рок тәжірибесі тұрақты қозғалыс пен өзгеріс жағдайында әрі қарай жүйелі зерттеуді қажет ететін динамикалық және белсенді құбылыс болып табылады. Айта кету керек, кәсіпқой қауымдастықтың рок мәдениетінің әртүрлі аспектілеріне назары азаймаса да, құбылыстың әлеуметтік-мәдени сипаты философиялық, мәдени, әлеуметтанулық, сондай-ақ филологиялық бағытты зерттеудің ғылыми ортасында басымдық туғызады. Музыкатану да бұл бағыттан тыс қалмайды. Сонымен, джаз бен рок-музыканы зерттеудің пәнаралық көзқарасы Ф. Шаканың [129] музыкалық, әлеуметтік-мәдени, саяси және философиялық аспектілер кешенін біріктіретін монографиясын ерекше бөліп көрсетеді.

Д. Густякова [130], А. Изергина [131], А. Мешкованың [132] еңбектерінде ойлаудың әртүрлі типтері мен тілдік жүйелердің өзара әрекеті орын алатын бұқаралық музыкалық мәдениет құрылымындағы рок мәселесі қозғалады. Бұл зерттеудің теориялық негізін бұқаралық музыканың әралуан түрлерінің кәсіби композиторлық дәстүрмен байланысына қатысты ғылыми дереккөздер құрайды. Атап айтқанда, музыкалық минимализм мен кроссовер арасындағы диалогтық үрдістер А. Кромның [133] мақалаларында ерекше көрсетілген. А. Полищуктің [134], А. Чернышовтың [135] диссертациялары мен В. Сыровтың [17], Г. Шуллердің [136] мақалалары джаздағы стильдік синтез мәселелеріне арналған. Зерттеу тақырыбын әзірлеу кезінде рок-музыканың мәдени қабат ретінде қалыптасуы мен дамуының негізгі кезеңдерін көрсететін Т. Катефористің [137], А. Козловтың [138], Л. Роксонның [139], П. Скарuffидің [140], Дж. Шейнбаумның [141] тарихи-библиографиялық әдебиеттері пайдаланылды, роктың жеке стильдерінің маңызды ерекшеліктерін сипаттауға бағытталған А. Абрамовтың, С. Рейнольдстің – пост-рок, Ш. Найдың – краут-рок, Б. Мартиннің – авант-рок, С. Гулгастың, А. Цукердің – барокко-рок, Дж. Ковачтың – прогрессив-рок, Ф. Шақтың – джаз-рок, И. Величконың, Е. Гутованың – хеви-метал жұмыстары ескерілді. Жекелеген рок-музыканттардың және рок-топтардың жеке стилі мен шығармашылық әдісінің ерекшеліктерін зерттеуде орыс және шетелдік авторлар Е. Тамм, Дж. Брэккетт, Б. Клемент, М. Бомон, Я. Вакуликова, О. Денисова және басқаларының кітаптарының, монографияларының және мақалаларының бөлімдері маңызды рөл атқарды.

Өз шығармашылығы туралы музыканттардың өздерінің айтқандары да құнды болып көрінеді (Ф. Заппа, Дж. Зорн, Н. Штольц).

Баяндау маңызды болғанымен музыка рок-операда одан кем рөл атқармайды. Көбінесе онда әр түрлі музыкалық стильдер мен аспаптар іске қосылған, музыка баяндауды жылжытуға және оқиғаның эмоционалды реңкін орнатуға көмектеседі. Әдеттегідей, рок-опералардағы композициялар күрделірек болады, олардың көпшілігінде оркестрлік өңдеулер мен классикалық музыка элементтері бар.

Тағы бір басты ерекшелігі – театр техникасын қолдану. Көптеген рок-опералар сахнада орындау үшін жасалды, оларда костюмдер, декорациялар және хореография сияқты элементтер пайдаланылады. Бұл көрнекі аспектілер баяндауды толықтырады және заманауи иіріммен дәстүрлі опералардың ұлылығын жаңғыртады [22].

Рок-опера жанрындағы спектакльдер рок-музыкадағы жарылыспен қатар пайда болды. Бұл спектакльдерде кейіпкерлер арасында диалог жоқ, бәрі ән арқылы өтеді. «Иисус Христос – суперзвезда» және «Эвита» шығармасы – аталған жанрдың классикасы болып табылады.

Автор негізгі мәселе ретінде мюзиклдер де, «рок-опералар» да музыкалық сюжетті және театр элементтерін пайдаланатынын атап өтеді және бірінен екіншісінің арасындағы ең айқын айырмашылық - нәзік болса да - рок-операларда кейіпкерлер «сөйлейтін» бөліктер жоқ, барлығы жалпы алғанда музыканың рок-опера деп аталатын жанры мен оның сипаттамалары ретінде белгілі әндер арқылы түсіндіріледі. Сондай-ақ «Иисус Христос – суперзвезда» және «Эвита» да алғашқы нұсқада рок-опера ретінде ойластырылған [128].

Осылайша, рок-опералардың тартымдылығы олардың музыка мен сюжетті баяндауының сипатты үйлесімінде екенін атап өткен жөн. Күрделі музыкалық өңдеулер, әсерлі әңгімелер немесе өршіл театр элементтері арқылы болсын рок-опера музыканы қарапайым тыңдаумен шектелмейтін әсер туғызады.

Рок-опера өзінің тамырын 1960 жылдардың ортасынан бастай отырып, рок-музыканың күшін операның драмалық баяндауымен үйлестіре отырып, музыка тарихындағы бетбұрыс деп саналды. Дегенмен бұл аса ықпалды жанр боп қалмайды. Соңғы бірнеше онжылдықтарда рок-опера елеулі эволюциядан өтті.

Рок-операның эволюциясы 1969 жылы Who тобының монументалды жұмысы «Томмиден» басталды. Өз уақыты үшін бірегей Томми болашақ рок-опералар үшін жол салды, рок-музыка арқылы айтылатын үздіксіз баяндау тұжырымдамасының бастаушысы болды. Ол дәстүрлі ән жазу нормаларынан алшақтауды білдіретін тартымды баяндау жасау үшін рок-музыканы инновациялық қолданумен анықталды [13].

1970-ші жылдары Pink Floyd тобының «The Wall», Genesis тобының «The Lamb Lies Down On Broadway» концептуальдық альбомдары пайда болған кезде жанр одан әрі дамыды. Күрделі лирикалық тақырыптар мен

прогрессивті рок элементтерін пайдалану арқылы бұл шығармалар рок-операның баяндау және музыкалық шекарасын кеңейтті.

XX ғасырдың 70-жылдары рок-опера жанры КСРО-да сұранысқа ие болды. Рок-операларда айтылған оқиғалардың желісі тек музыкалық нөмірлерге негізделген. Бір сөзбен айтқанда *sung-through*. Алғашқы кеңестік рок-опера 1974 жылы А. Журбиннің «Орфей мен Евридика» операсы болды. Операның желісі мифтің сюжеттік схемасын өте формальды түрде ғана сақтады, бірақ ежелгі грек мифологиясының призмасы арқылы авторлар бүгінгі күннің мәселелері туралы айтуға тырысты.

Орыс рок-опералары тарихындағы ең әйгілілерінің бірі - «тоқырау» кезінде жазылған, кеңестік кезеңдегі қатып қалған стандарттар мен жаттанды үлгілерге қарсылық ретінде, бір жұтым ауа сияқты, ерекше және тривиалды емес, керемет құлақ тұндыратын табысқа жеткен Алексей Рыбниковтың «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона и Авось» туындылары.

1980 жылдары зерттеуші Ф. Игнатьев жанрға негізделген алғашқы рок-опера деп «Операның елесін» («Призрака оперы» 1987) атады [82; 57 б.]. Зерттеуші Э.Л. Уэббердің «Опера елесі» драматургиясында болған рок-операны операға жақындатып, оны мюзиклден ажырататын өзгерістерді атап көрсетеді:

1. бүтіннің құрылымында мюзикл үшін норма болып табылған нөмірге бөлу жойылды;
2. би тақырыптарының белгілері жоқ;
3. вокалдық тақырыптың поп-музыка жанрларына тәуелділігі мұқият жасырылған, ол тек ең әуезді жарқын және шарықтау эпизодтарында көрінеді.
4. американдық ұлттық мюзикл дәстүрімен ешқандай байланысы жоқ, оның назарында джаз интонациясының прототиптері бар;
5. шығарманың акустикалық дыбысында ғана емес, партитурасында да симфониялық оркестрдің рөлі күрт өсті;
6. оркестрлік партия тек сүйемелдеу рөлін ғана емес, тақырыптық және құрылымдық-композициялық рөлді де ойнауға ұмтылады.

Спектакльде бұл параметрлердің болуы рок-операның «уэбберлік» музыкалық театрына тән дербес синтетикалық жанр гибридiне айналуын негіздейді.

90-жылдары осы ортада мюзикл жанрының басым болуына байланысты композиторлар рок-опера жанры жайлы қозғамады. 2000 жылдан бастап композиторлар мен рок-топтар арасында рок-опера жанрына деген қызығушылықтың жандануы байқалды. Мысалы: Т. Самметтің – «Avantasia» (2001-2002), И. Пристің – «Нострадамус» (2008г.), Д. Атии мен А. Коэннің – «Моцарт. Рок-опера» (2009г.), Э.Л. Уэббердің – «Школа рока» және т.б. туындылар өмірге келді. Еуропа елдерінде және АҚШ-та бұл жанрдың дамуы уэбберлік тип бойынша жалғасуда. Осы кезеңдегі рок-опералардың көпшілігінде ауызша диалог пайда болады, бірақ осы жанрға тән басқа белгілер де сақталған.

КСРО-да керісінше бағыт қалыптасып келеді. Шамамен 1970 жылдардың ортасынан бастап композиторлар мен түрлі ансамбльдер рок-опера жанрына белсенді түрде бет бұрды. 1975 жылы Мәскеуде А. Журбин мен А. Рыбниковтың рок-операсы қойылады, Белоруссияда В. Мулявин мен «Песняры» тобының – «Песня о доле», Грузияда И. Барданашвили мен «ВИА-75» тобының – «Альтернатива», кейінірек В. Ярушин мен «Ариэль» вокалды аспаптар ансамблінің – «Пугачев» (1979), Р. Гринблаттың – «Фламандская легенда», Қазақстанда «Поющие гитарамен» қойылған Т. Мұхамеджановтың – «Жерұйығы» және «Дос-Мұқасан» вокалды аспаптар ансамблі (1980).

КСРО-да рок-операның танымалдылығының өсуі әлеуметтік-саяси себептерге байланысты. Шығармашыл жастар мен кеңестік интеллигенция тоталитарлық режимнің саяси шеңберінде жабық күйінде қалып отыр. Рок-музыка бар, бірақ оған ашық түрде тыйым салынған. Егер Америкада рок жастар қозғалысы хиппи және панктің дамуына үлес қосса, КСРО-да наразылықтың негізі жастар субмәдениетінің өзгеруі емес, сөз бостандығы, мемлекеттік партиялық аппараттың саясатына қанағаттанбау болды.

1980 және 1990 жылдары жанр технологиялық жаңалықтар мен әртүрлі музыкалық стильдерді енгізе отырып, көптеген өзгерістерге ұшырады. Queensrÿche тобының «Operation: Mindcrime» және Green Day тобының «American Idiot» сияқты рок-опералары ХХІ ғасыр табалдырығында рок-операның бар және дамып келе жатқандығын көрсетті.

ХХІ ғасыр жанрдың икемділігін одан әрі көрсетті, топтар мен әртістер цифрлық революция мен интернет дәуірін өз жұмыстарына енгізді. Мұның жарқын көрінісі ретінде дәстүрлі рок-опера элементтерін заманауи дыбыс көріністерімен үйлестірген «The Black Parade» My Chemical Romance и «Act II: The Father of Death» Protomen-ді атауға болады [40].

Бүгінгі таңда рок-опералардың ықпалы панк, металл және альтернатива сияқты заманауи жанрларға енуді жалғастыруда және жиі рок-опера форматын қолданады.

Рок-операның жаңа музыкалық шекаралардың, технологиялар мен мәдени контекстердің сын-тегеуріндеріне дәйекті түрде жауап бере отырып, дами беретіні сөзсіз. Бұл «Томимен» басталып, еш жерде аяқталмайтын оқиға. Осылайша, біз бастауға, іргетасқа құрмет көрсетумен қатар, уақыт пен инновация әкелген өзгерістерді де құптаймыз.

Музыкатушы Мартина Эликер жақында рок-опера жанрын зерттеуді оған анықтама беруден бастады. Ол кең және тар мағынада анықтама бар екенін еске салады. Кең мағынада «рок-операны» танымал мюзикл саласына жатқызады және оны ХІХ ғасырдағы опереттаның, ағылшын балладасының, водевиль мен музыкалық холлдың, ревюдің, мелодрама, менестрельдің, сондай-ақ әрине, операның жалғасы ретінде қарастырады. Неғұрлым күрделі мейнстрим (танымал және рок-мюзиклдер) әуел бастан мюзиклдің маңызды бизнес екенін және мәдени тұрғыдан операның қазіргі баламасы екенін растады. «Рок-операға» тар көзқарас рок-операны дәстүрлі мюзиклден бөлек әлдебір нәрсе ретінде қарастырады. Осылайша, рок-опералар дәстүрлі

операның мұрагерлері немесе көмекшілері ретінде емес, танымал музыканың концептуальдық альбомдарының үлгісі бойынша жасалған ән циклдары ретінде қарастырылады. Кейбір рок-опералар формальды түрде ораториялар және нөмірлік опералармен байланысты. Тіпті осындай жағдайда рок-операны анықтауға тырысқанның өзінде оған тән көмескілік жанр орналасуы мүмкін нақты шекараларды белгілеуді қиындатады. Дегенмен ол талқылауға көбірек азық болады.

Кең көзқарас жалпы операға да, атап айтқанда рок-операға да барлық дерлік әсерлерді қамтиды. Ол опера мен мюзикл арасындағы нақты шекараны көрсетпейді. Тар көзқарас рок-опера мен рок-мюзиклді бөлуге тырысады, бірақ рок-операның ән циклдерімен байланысын айта отырып, аргументацияны шатастырады (олар қойылымдардың жоқтығынан опералық дәстүрден анық бөлінген). Ораториямен салыстыру бөлу сызығының анық болуына аз әсер етеді. Сонымен қатар, «кейбір» шектегішін қолдану жанрды анықтаудағы тағы бір тармақты көрсетеді. Осы анықтамаға негізделген «рок-опера» термині шығарманы сипаттау үшін рок-операға «ұқсас» немесе рок-операның «түрі» немесе жай ғана жеке вокал дәстүрі «арнасында», бірақ рок-музыканың ықпалымен бірқатар шартсыз жағдайларда қолданылуы мүмкін. Нақты анықтама жоқ, бірақ Эликердің «тұжырымдама альбомына» сілтемесі анықтаманың екіұштылығын нақтылайтын неғұрлым ерекше факторларды ашуы мүмкін [142].

1960 және 70-ші жылдардағы рок-әртістерінің өз музыкасын батыстық өнер музыкасының кең таралған түрлерімен және стильдерімен анықтауының себептерінің бірі олардың әдеттегі немесе жалпы танымал музыка аудиториясына қарағанда үлкен формалар жасауға ұмтылысынан болды. Осы кезеңде көрермендердің қысқа әндерге басымдық беруі ең алдымен, жазу және хабар тарату индустриясының өзара әрекетіне байланысты болды. 1950-60 жылдардағы радиостанциялар эфирге шығарылатын кез келген музыкалық шығарманың ойналу уақытын қатаң шектеді. Осы кезеңдегі композицияның орташа ұзақтығы 2-3 минутты құрады. Бүгінгі күні бұл тәжірибе «радиоға қолайлы форматтау» деп аталады. Пит Тауншенд (The Who тобының гитарисі) өзінің Стивен Галлахерге берген сұхбатында Боб Диланның небәрі төрт минутқа созылатын «Like a Rolling Stone» әнін алғаш естігенде әннің ұзақтығына таңданысын білдірді. Осылайша, танымал музыка орындаушыларының ойынша, осы шектеулерден асып түсетін ән жасау қазіргі танымал музыкадан гөрі батыстық музыка дәстүріне сәйкес келетін үлкен жоба ретінде қарастырылды.

Сонымен, рок-опералардың әсері поп-мәдениетке әртүрлі жолдармен енеді деп айтуға болады. Бұл жанр музыкалық театрдың келбетін өзгертіп қана қойған жоқ, сонымен бірге музыка, кино және теледидар, сән сияқты әртүрлі салаларға ықпал етті. Олар дәстүрлі баяндау форматтарына жаңа, заманауи бетбұрыс әкелді және әлі де бүкіл әлем көрермендерін шабыттандырып, көңілдерін көтеруді жалғастыруда [143, 89-94 б.].



Музыкада рок-операның өркендеуі тарихты баяндайтын пластинкалардан, жазбалардан басталды, бірақ олардың музыкалық әсері өте кең болды. Өйтпегенде опера немесе музыкалық театр жайлы мүлде білмеуі мүмкін әртістер бұл туындыларды өзін көрсетудің жаңа тәсілі ретінде пайдаланды. Сонымен қатар, бұл рок-опералардың музыкалық өңдеулері жанрдан тыс көптеген топтар мен музыканттарға әсер етті. Олар сондай-ақ, рок-музыка мен дәстүрлі операның жанкүйерлеріне қосылуға мүмкіндік беріп, көрермендердің музыкалық талғамы мен қабылдауын кеңейтті [41].

Бұл жанр кино және телевидение саласына айтарлықтай әсер етті. Сюжеттерінің құрылымы мен рухы жағынан рок-операларға ұқсайтын драмалар кеңінен таралды. Оның үстіне көрермендердің жаңа буынын сюжетті баяндаудың осы түрімен таныстырып, оның тұрақты танымалдылығын дәлелдей келе көптеген рок-опералар табысты фильмдерге бейімделді.

Рок-операның элементтері әсіресе осы спектакльдердің костюмдерінен шабыттанып сән әлеміне жол ашты. «Шоу ужасов Рокки Хоррора» және «Томми» сияқты мюзиклдер өздерімен бірге шоудың музыкасы мен тақырыптарын көрсететін ерекше стильдерді әкелді. Бұл батыл дизайнерлік шешім жоғары сән үлгілерінде және көше киімінде жиі қайталанды, сонымен бірге бүгінгі таңда дизайнерлерді шабыттандыруды жалғастыруда.

Сонымен, XX ғасырдың екінші жартысындағы музыканың жанрлық палитрасы ішкі қайшылықтарға толы, сонымен қатар әртүрлілігімен және айқындығымен таң қалдыратын құбылыс. Оның құрамдас бөліктерін егжей-тегжейлі қарастыру музыкатану зерттеушілері үшін аса қызығушылық тудырады және үлкен қиындықтары да кездеседі, себебі, жанрлық систематиканың мазмұнды және стильдік аспектілері күрделі.

Мюзиклдің және рок-операның мәнді және мазмұндық *сипаттамалары* театрлық, әдеби, би жанрларымен, сондай-ақ көркем емес жанрлармен (мысалы, күнделікті сөйлеу, ым-ишара, интонация, декламация) өзара байланысты. Сондай-ақ кинетикалық бастау – билегіштік, пластика, ым – үлкен меншікті салмаққа ие. Музыкалық қозғалыс дағдылары жалпыланған жанрлық принцип ретінде бір жағынан сөйлеумен, екінші жағынан әнмен музыкалық және театрландырылған спектакльдің құрамдас бөліктерімен тығыз байланысты. Мюзикл және рок-операның әрқайсысының өзіндік эстетикасы бар. Мюзикл күрделі көп деңгейлі жанр ретінде баллада операсының, менестрель театрының, экстравагантаның, бурлесктің, водевильдің, ревюдің, опереттаның элементтерін жинақтады. Бұл жинақта джаз стильдік басымдыққа ие. Мюзиклдің және рок-операның эволюциясы белгілі бір «аралас опералар» пайда болғанға дейін опера театрының әртүрлі жанрларымен дәйекті жақындасуымен сипатталады, («халық операсы», «Бродвей операсы», «фолк-опера», «light-опера» және т.б.).

Академиялық музыкалық өнермен байланыс авторлық концептуалды жобаларда – мюзиклдер мен рок-операларда симфониялық және кантата-

ораториялық классикаға тән бірқатар жанрлық және стильдік принциптерді бейімдеуге әкеледі.

### Салыстырмалы сызба № 1 «Жанрлардың негізгі теориялық аспектілері»



Сонымен, жетекші музыкатанушылар ұсынған «жанр» дефинициясының маңызды анықтамасы бойынша ұсынылған салыстырмалы кестеде көркемдігі жоғары музыкаға байланысты музыкалық бейімділіктердің дамуында, классикалық шығармалар мен шығармаларды бағалауда және бұқаралық жанрға музыка жазғанда оң динамика анықталғанын көреміз. Өмір сүру жағдайлары, орындаушылық және шығармалар мазмұнының сипатымен біріктірілген бұл салыстыру олардың көлденең таралуына ықпал етті. Театрлық принцип күрделі өзара әрекеттестікке енетін іске асыру формаларына ерекше назар аудару керек, атап айтқанда: сюжетпен біріктірілген олар көбінесе төменде көрсетілгендей өзара байланысты және бір мезгілде тәуелсіз екі қарама-қайшы драмалық жоспарды құрады.

### Теңестірілген сызба №2 «Элементтердің байланысы»



Сонымен, сөз жоқ, мюзикл жанрлық классификациясы жағынан мюзиклдің мәнді сипаттамаларын ашуда ортақ байланыс нүктелерімен біріккен А. Цукер мен М. Лобановтың анықтамасына жақын:

### Сызба №3 «А. Цукер мен М. Лобанованың ортақ байланысы»



**Қорытынды:** зерттелген тарихи-теориялық аспектілер негізінде автор өнер туындысының сюжеттік контурды форматтау үшін өзінің қызметтерімен, тақырыптарымен, қасиеттерімен, поппуриформалы, көркемдіктен тыс және кинетикалық, интернационалдық элементтерімен, визуальды және тиімді сахналауымен полистилистикалық араласуының музыкалық театрдың гибридті формасына негізделген мюзиклге және рок-операға арналған осы жанрлардың спиральды дамуымен сипатталатынына жалпы анықтама береді.

## 1.2 Эстрадалық өнер контекстінде Қазақстандағы мюзикл және рок-опера жанрларының қалыптасуы

Өткен ғасырда пайда болған музыкалық эстрада композиторлар мен орындаушылардың шығармашылық белсенділігінің артуы және тыңдармандардың тұрақты қызығушылығымен ерекшелене отырып дамып келеді. Қазақ эстрадасының музыкалық мәдениетінің даму үрдісіне музыка өнеріндегі әлемдік үрдістер әсер етті, олардың басымдығы қазақ композиторларының шығармаларындағы ұлттық идеяны сақтау және насихаттау болып қала береді.

Бүгінгі таңда Қазақстанның музыка мәдениетіндегі елеулі жетістіктер – қоғамның кең топтарының заманауи рухани қажеттіліктерін икемді түрде көрсетуге қабілетті ең белсенді бұқаралық музыка жанрлары. Олар қазақстандық композиторлар шығармашылығының шекарасынан да тыс қалмады: олардың көпшілігі танымал музыкаға, атап айтқанда, бұқаралық сахналық жанрларға – мюзиклдер мен рок операларға бет бұрды.

Аталған жанрларға ден қойған композиторлардың ішінде Т. Мұхамеджанов, А. Серкебаев, Б. Дәлденбаев, Е. Қанапиянов, Б. Қыдырбек,

Е. Хұсаинов, А. Тоқсанбаев, С. Еркімбеков К. Дүйсекеев және т.б. есімдері әйгілі заманауи отандық авторлар бар.

Авторлардың бұқаралық музыка жанрларына назар аударуы заңдылық және нәтижелі. Бұл үрдіс өткен ғасырдың 30-жылдарынан мюзикл және 60-жылдарында рок-опера жанрларында композиторлық қызметтің өрлеуімен сипатталып, XX ғасырдағы әлемдік музыка тарихында айқын көрініс тапты. Қазақ топырағында бұл үдерістер бір жағынан 1980 жылдардың басында қазіргі композиторлық шығармашылық дамуының жалпы бағытындағы қозғалысты көрсетіп, екінші жағынан, осы салада қалыптасқан музыкалық жанрлар мен формалар туралы нақты көзқарасты аша отырып сәл кейінірек басталды.

Қазіргі қазақстандық музыка мәдениетінің дамуы жағдайындағы бір-біріне ең жақын және сондай-ақ ең маңызды жанрлар – мюзикл және рок-опера. Сондықтан қазақстандық бұқаралық-сахналық музыканың осы екі жанрлық түріне назар аударуымыз таңқаларлық емес. Оның үстіне, музыкалық тәжірибе көрсеткендей, XXI ғасырдың алғашқы онжылдықтарында бұл жанрлар іс жүзінде академиялық дәстүрдің әдеттегі сахналық жанрларымен тең дәрежеде болды және бұл үрдіс алдағы онжылдықтарда да жалғасады деуге негіз бар, мұны бұқаралық-музыкалық мәдениетпен синтездің әртүрлі формаларына кеңінен бет бұрған қазіргі академиялық музыканың жалпы даму бағыты айқын дәлелдейді (мысалы, аталған контексте рок-симфония, рок-месса және т.б. жанрлар пайда болды).

Қазақ мюзиклдері мен рок-операсының тарихы отыз жылдан аса уақыттан басталады. Осы кезеңде ел ішінде Қазақстанда жазылған мюзиклдер мен рок-опералар белгілі дәрежеде танылды. Олардың қатарында А. Серкебаевтың – «Астана», С. Еркімбековтың «Менің арманымдағы үй» мюзиклдерінің, Т. Мұхамеджановтың – «Жерұйық», Е. Қанапиянов пен Н. Құлсариевтің «Тақыр» рок-операларының қойылымдары бар. Аншлаппен өткен қойылымдар баспасөз беттерінде көптеген жағымды пікірлерге ие болды, бұл – академиялық композиторлардың осы жанрлардағы шығармашылығына деген сұраныстың айқын дәлелі.

Қазақстан композиторларының эстрадалық музыкасы әуездік байлығымен, эмоционалды стихиялығымен, рухани кеңдігімен ерекшеленеді. Олардың көпшілігінің шығармаларында әр түрлі музыкалық жанрларда көрініс беретін басты ерекшелік – әуезділік, саздылық болып табылады. Олар көпшіліктің ыстық ықыласына, тыңдарманның сүйіспеншілігіне бөленген эстрадалық әндердің авторы бола отырып, қазақтың халық әуендерінің ерекшеліктері мен жалпы әмбебап ән дәстүрлерін үйлестіре келе ән интонациясының алуан түрлі нәзіктіктерін қолдану шеберлігін меңгере білді. Бұл мәдениеттердің өзара әсер ету, диалог және жиынтық үрдісінің ықпалын білдіреді. Әуезділік – ең дарынды композиторларға тән қасиет және ол көптеген композиторлардың шығармашылығынан қызыл жіптей өтіп, олардың шығармаларын басқа авторлардың шығармаларынан ерекшелендіреді.

Кеңестік бұқаралық және эстрадалық әндердің қазақ композиторларының ән жазуына әсер етуінің жиі кездесетін белгілері қатарына мыналарды жатқызуға болады:

- рефрен-қайырмамен шумақтық құрылым (строфикалық);
- музыкалық-поэтикалық бейнелердің жалпы мәні мен даралануы;
- стереотиптік формулаларды қолдану: мысалы, батырлық тақырыбы – марш ырғағы; поэтикалық мәтін мен қайырмадағы үндеулер, қысқа және анық тіркестер-ұрандар;
- тұрмыстық жанрлардың (марш, вальс) немесе би музыкасының ырғақтарын пайдалану (джаз, танго, фокстрот, самба, рок-н-ролл, твист, шейк, диско);
- өскелең ұрпақты тәрбиелеудің эстетикалық, этикалық мәселелеріне қатысты құндылық аспект.

Кеңестік эстрада, кейіннен ресейлік музыкадан басқа идеялық-көркемдік мазмұны мен эстетикалық принциптері әртүрлі ең алдымен Батыс Еуропа мен АҚШ-тың заманауи музыкалық мәдениетінің әсерін де ескеру керек.

Қазіргі таңда жеке және ансамбльдік ән салуға негізделген рок-музыканың ықпалы күшті. Дауыстың тембрлік бояуы және кең аудиторияны қызықтыратын орындаушылық шеберлік, қолданылатын музыкалық аспаптар мен техникалық жабдықтың деңгейі маңызды рөл атқарады. Тәжірибе көрсеткендей, рок-музыка шығармаларының мазмұны көбінесе наразылық, бүлік, кейбір анархизм, кейде пессимизм, әділетсіздіктің, қорқыныш пен зорлық-зомбылықтың жергілікті және жаһандық ауқымымен күресу үшін шектеуші шекараның болмауымен байланысты. Рок-музыканың өзіндік ерекшеліктері қазіргі эстрадалық әндер жанрында ғана емес опера және мюзикл жанрларында да көрініс табады.

Біздің ойымызша, қазіргі әлемде қоғамның әлеуметтік және мәдени өмірінде елеулі өзгерістер болған кезде музыкатану саласында музыка өнеріндегі жаңа жанрлық және стильдік жаңалықтармен байланысты тың жаңалықтар орын алып жатқанда соған қарамастан, қазақстандық эстрада мәдениеті деңгейінің артуы қазіргі көркем мәдениетте жоғары деңгейдегі әртістік, импровизация, тапқырлық, табиғи дарын сияқты қасиеттерде көрініс тапқан сан ғасырлар бойы жинақталған сарқылмас шығармашылық әлеуетімен байланысты. Бұл сапалар өткенде де, бүгінде де қалың көрерменнің жүрегінен жанды, жылы орын алып қана қоймай **мерекелік, көріністік, ойын, театрландырылған, бұқаралық** сияқты ерекше қасиеттерді сақтайды.

«Дала» аудиториясы көрермендерінің қабылдауында келесі қасиеттер пайда болады:

- эмоционалдық шиеленіс (эмоционалдық реакциялардың қарқындылығы);
- тұтастық және дифференциация (мағынаны тұтас «түсіну» және көркемдік тіннің оқшаулау элементтері, авторлық тұжырымдама контекстінде

жеке тілдік құралдарды қарастыра отырып оларды бір жүйеге келтіру шеберлігі);

- эмоционалды және рационалды сәттердің синтезі (қуанышына, қайғысына ортақтасу мен ой толғау сәттерінің бірлігі);

- көпдеңгейлі қабылдау (сананың әр түрлі деңгейіндегі түсіну) [9].

Осылайша, Қазақстан эстрадасындағы композиторлық жазудың кәсіби шеберлігі фольклорлық дәстүрлердің жаһандық көркемдік үрдістің заңдылықтарымен органикалық ұштасуымен шартталған. Тәуелсіздік жылдары қазақ сахна өнерінің өркендеуі үшін кең көкжиектер ашты. Академиялық және эстрада өнерінің майталмандары түрлі континенттердегі сахналар мен концерттік залдарда табысты өнер көрсетіп, дүниежүзіне ұлттық мәдениеттің даңқын шығара бастады.

Республиканың тәуелсіздік алған жылдары тақырып пен идеяның жаңалығын, музыкалық тілдің семантикасының ерекше колориті мен байлығын, полистилистиканың, полижанрлардың, көптоналдылықтың, полиритмиканың және т.б. мәнерлілік құралдарын айқындады. Шығармашылық рухтың еркіндігі мәдениеттің архаикалық қабаттарын жаңғыртқан шығармаларда олардың жазу техникасындағы түрленуімен айқын көрінеді.

Қазақстандағы эстрадалық өнердің пайда болуы мен жасалуының бастаулары музыкалық және халықтық мұра, яғни, қазақ халқының ән және аспаптық шығармашылығы, музыкалық орындаушылықтың өзіндік ерекшеліктері болып табылады.

XX ғасырдың басына дейін Қазақстанның дәстүрлі музыка өнерінде қазақ халқының көшпелі өмір салтына, діліне, дүниетанымына, эстетикалық ерекшеліктеріне байланысты жеке орындаушылық басым болды. Бұл – опералық, музыкалық және театрландырылған қойылымдардан бастап мюзиклдерге, рок-балетке дейінгі жаңа бұқаралық жанрларды тыңдаушылардың санасына **біртіндеп** «енгізу» және түсіну себептерінің бірі болып табылады.

XX ғасыр қазақ музыка мәдениетіне айтарлықтай әсер етті. Бұл кезде халықтық-кәсіби музыкамен қатар эстрада музыкасы мен өнері де белсенді түрде дамыды. Дегенмен бұл үрдіс британдық-американдық танымал музыканың образды саласын, формалары мен жанрларын механикалық түрде алу деген сөз емес. Ол эстрадалық өнердің қазақтың халық музыкасының дәстүрлерімен байытылуын білдіреді. Қазақ мәдениетінің алдында Шығыс пен Батыс музыкасының бірігуіне негізделген жаңа құбылыстар дүниеге келеді.

Қазақстандық композиторлардың бұқаралық сахналық жанрларға деген қызығушылығы көкейтесті, әлеуметтік тақырыптарды қозғауға және тұлға дамуының заманауи, өзекті мәселелерін, қоғам ішіндегі ішкі өзгерістер мен қайта құрулардың ерекшеліктерін жаңа деңгейге көтеруге ұмтылуымен байланысты. Бұл үрдіс сақтауға және жаңаруға ұмтылумен сипатталатын жаһандық және ұлттық дәстүрлердің органикалық байланысына негізделген. Қазақтың музыка мәдениетінің рөлі туралы айта отырып, біз

И. Стравинскийдің «Дәстүр – өткеннің аяқталуы емес, қазіргі заманды шабыттандыратын тірі күш... Тірі диалектика жаңару мен дәстүрдің бірге, екеуара өзара көмектесе дамуын талап етеді» деген тұжырымының өзектілігін атап өтеміз [36].

Рок-опера мен музыкалық жанрлардың эстетикасы ойын-сауық және көрініспен байланысты. Бұл жанрлардың шығу тегі театр өнерімен тығыз байланысты білдіретіндіктен өнерлердің синкретикалық байланысы аталған жанрлардың маңызды сипатына айналады.

Шығарманың образдық саласы мен музыкалық мәнерлілігінің құралдарын айқындайтын бұқаралық театр жанрларының мәтіні мен либреттосы елеулі орын алады. Сюжет болашақта белсенді әрекеттерді ұсынып, театрландыру заңдылығына бағынатындықтан оқиғаларға толы болуы керек (тарихи, эпикалық, драмалық, тұрмыстық).

Көркем мәтін онымен жұмыс істеудің арнайы әдістерін анықтау, интерпретациялаудағы бағыттарды айқындау мәтіннің драмалық және театрландырылған интерпретациясын тандау тұрғысынан міндетті түрде композитордың назарын аударады. Бұқаралық театр жанрларында әдеби дереккөздермен қатар музыка да үлкен рөл атқарады, сондықтан ХХ ғасыр музыкасында кеңінен қолданылған әр түрлі композициялық әдістер кешенін, әдіс-тәсілдерді, сондай-ақ тембр-регистрлік, артикуляциялық-штрихтық нюанстарды жеткілікті түрде пайдалануда композиторға үлкен жауапкершілік жүктеледі.

Сонымен Қазақстандағы қазіргі музыкалық театр мен эстрадалық орындаушылықтың дамуының негізгі бағыттары қазақ музыка өнерінде сюжеттері мелодрама, ән айту немесе оқумен, балеттік пантомима, театрландырылған әрекеттің аралас жанрларында өрнектелген жаңа синтетикалық туындылардың пайда болуына әкеледі.

Музыкалық театрда өнердің алуан түрлерін араластыру үрдісі мюзикл, рок-опера жанрларының дүниеге келуіне ықпал етеді. Осы өзара қарым-қатынас нәтижесінде интонациялық, музыкалық және бейнелік мағыналар кешенімен, сондай-ақ музыкалық мазмұнды еркін түсіндірумен ұштасатын бұқаралық музыкалық театрға тән театрлық-концерттік ойын-сауықтың жаңа эффекттері пайда болады.

Шығарманың партитурасы тек музыкалық орындаушылықтың негізі ғана емес сонымен қатар музыкалық-театрлық композицияның көркем мәтіні мен оның көру арқылы іске асыру формаларын іздеуден бастау алатын режиссерлік шығармашылықтың іргетасы болып табылады.

Жанрлар синтезіне негізделген шығарма жасауда ең маңызды компонент – *интонация* тек музыкалық қана емес, сонымен бірге театр өнеріне де тән. Театрлық интонация деп біз дауыс интонациясын жаңғырту, оны сахнада ойнайтын актердің ым-ишарасымен, қимылымен сәйкестендіру ерекшеліктерін түсінеміз. Музыкалық және театрлық интонацияны сәйкесінше дыбыс пен пластиканың синтезі, дыбыс пен ым-ишараның толық корреляциясы ретінде анықтауға болады. Бұл орындаушылық өнер аясында

рок-опера және мюзикл жанрындағы интонациялық-музыкалық және көрнекі мағыналық өзара әрекеттесу мен өзара енудің маңыздылығын тағы да атап көрсетеді.

Назар аудару эпицентрі «драма театры, академиялық және халықтық қойылымдар, мюзиклдер, эстрадалық шоулар, бұқаралық фестивальдер» қатысатын «миксинг» жанры болып табылады. Мюзикл және рок-опера жанрлары эстрадалық өнердің қазіргі бағытын бейнелейді, оның негізі вокалдық және сахналық орындауы болып табылады. Бұл музыкалық-театрлық синтез түрлі-түсті вокалдық тембрлердің болуы, қатысушылардың жеке партияларды, хорда, ансамбльде айту мүмкіндігі; әртістік, сахналық икемділік және ұтқырлықты болжайды. Рок-опера мен мюзиклдің музыкалық-театрлық интерпретациясы «композитор – либреттист – режиссер – дирижер – орындаушы топтың» шығармашылық ынтымақтастығымен анықталады.

Мюзикл немесе рок-операны қою екі кезеңнен тұрады. Бірінші кезең эссе жазудағы классикалық жұмыс түрінде ұсынылған. Екінші кезең дәстүр бойынша музыкалық мәтінді меңгеріп, шығарманың белгілі бір сахналық тұжырымдамасын құрастырғаннан кейін басталады. Режиссерлік жұмыста музыкалық шығарманың стилі мен драматургиясын ғана емес, сонымен қатар орындаудың жоғары деңгейіне әншілердің сахналық орналасуы мен қимыл-қозғалысы әсер ететін ансамбль мен құрылым сияқты музыкалық мәнерлі дыбыстық құралдарды барынша жүзеге асыру мүмкіндігін де ескеру қажет. Әншілердің ансамбль солистері ретіндегі кәсіби қасиеттері де ескеріледі, олар тек жатқа айтылатын музыкалық білімді сенімді білу қажеттілігінен ғана емес, сонымен қатар дыбыс тепе-теңдігін қалыптастыруға ықпал ететін арнайы есту дағдыларын меңгеруден тұрады.

Қазіргі музыкалық театрдың жанрлық палитрасы алуан түрлі: «рок-опера», «мюзикл», «рок-мюзикл», «рок-балет», «рок-опера-балет». Академиялық және эстрадалық музыка тәжірибесінде бұрыннан бар жанр түрлерінің өзгерісі нәтижесінде жаңа жанрлық әр түрлілік туатыны анық, сондықтан жанрдың негізгі анықтамасынан басқа оның атауларын нақтылайтын сипаттамалар дәстүрлі түрде болады. Жанрлық әр түрліліктің ерекшеліктерін анықтау олардың бастапқы жанрлық негізінің қасиеттері мен жаңа белгілерін тұрмыстың театрлық-көріністік шарттары нәтижесінде енгізілген біріктіру тұрғысынан қарастыруды талап етті. Жанр түршелері бес позициямен сипатталады: орындаушылық композиция, мазмұн, жанрлық анықтаманың мағынасы, жанрлық белгілер кешені, орындаушылардың функционалдық рөлі мен қойылымдық әсерлерден тұратын театрландыру ерекшеліктері.

Отандық музыка ғылымының қазіргі заманғы бағыттарына сәйкес жаңа жанрлардың ерекшеліктерін олардың дәстүрлі жанрлармен байланысы, жаңа әлеуметтік-мәдени жағдайда дамуы мен өмір сүру ерекшеліктерін зерттеу қажет және өзекті болып отыр. Қазақстанның музыка мәдениетінің жетекші зерттеушілері атап өткендей (Бейсалиева Д. [144], Жумакова У.Р. [145-147], Күзембаева С.А. [148], Абулгазина Г. [149], Мұсағұлова Г.Ж. [150, 151],



Омарова А.К. [152], және тағы басқалары) Қазақстандағы музыка өнері дамуының басты музыкалық-стильдік ерекшелігі ән мен аспаптық фольклордың дәстүрлі жанрлары мен формаларының модификациясы, олардың еуропалық музыка мәдениетінің жанрларымен органикалық байланысы болды.

Қазақстандық мюзикл және рок-операның мәселелерін талдау *жанрлық және стильдік синтез саласына* зерттеу мәселелерін кеңірек енгізуге мүмкіндік береді (олар қазіргі музыкатану мен көркемдік тәжірибеде жетекші мәнге ие). Музыкалық жанрлардың өзара әрекеттесу үрдістері (бір немесе басқа идеялық мазмұнды бейнелеуге қызмет ететін өрнек құралдары жүйесі арқылы), олардың өзгеруі, өзара шарттылығы бұрыннан бар компоненттерді біріктіру арқылы *жаңа жанрлардың* жасалуын көрсетеді. Мюзикл және рок-опера *құрылым* ұғымымен терең байланысын анықтайтын жекелеген элементтердің тұтастықтың белгілі бір жаңа түріне бірігуіне байланысты белгілі интеграциялық факторды (синтез), сондай-ақ әртүрлі музыкалық және музыкадан тыс құбылыстардың белгілерінің әртүрлі үйлесімін көрсетеді.

Сондай-ақ, мюзикл және рок-опера үлкен синтетикалық жанрлар ретінде негізінен еуропалық көркем ойлау жүйесіне тән *ұжымдық музыка жасаудың* үлгілері болып табылатынын атап өткен жөн.

Жанрдың жаңа музыкалық бағыттары және олардың Қазақстанда таралуы ХХ ғасырдың аяғында ғана басталды. Қазақстан егемендік алып, тәуелсіздікке қол жеткізгеннен бері бұл жанр өзіндік сипатқа ие болып, музыка өнерінде кең тарала бастады.

Қазақстанда мюзикл мен рок-операның пайда болуы мен қалыптасуы тарихи, әлеуметтік және мәдени жағдайлармен, отандық эстрада өнерін одан әрі дамыту қажеттілігімен айқындалды. Тарихқа көз жүгіртсек, Қазақстанда бұл жанрлардың пайда болуының алғы шарттары ХХ ғасырдың бірінші жартысында, атап айтқанда қазақ мюзиклінің бастауы болған 1934 жылы «Айман-Шолпан» музыкалық пьесасы (режиссері Қ.Жандарбеков, либреттосы М.О. Әуезовтыкі) қойылғаннан қаланды.

Осы туындыға қатысты тарихи деректерді келтірейік. Музыкалық безендіруді хормейстер және композитор И.В. Коцыкке С.И. Шабельскиймен бірігіп жасау тапсырылды, либреттосын жазу Мұхтар Омарханұлы Әуезовке жүктелді.

Кейіпкерлер мен жағдайлардың алуан түрлілігі спектакльде халық музыкасының сан алуан жанрларын пайдалануға мүмкіндік берді. Пьесада халық әнінің музыкалық бейнелерін симфониялық оркестр тіліне аударудың алғашқы қадамы жасалды. Бір қызығы, «Айман-Шолпан» музыкасының маңызды бөлігі тек ән ғана емес сонымен қатар билер де болды, олардың кейбіреулері оперетта канканына еліктеп қойылды, басқа билерде қазақтың ұлттық ойындарына тән қимыл-қозғалыстар қазақ күйлерінің музыкасымен үйлестіріліп қолданылды.

Бұдан бұрын бірнеше рет атап өткендей, біріншіден, мюзикл американдық және еуропалық мәдениеттен алынған жанр. ХІХ ғасырдың аяғы

мен ХХ ғасырдың басында АҚШ-та пайда болған мюзикл көпұлтты «маңызды» және бұқаралық музыкалық-сахналық жанрлардың тұтас галереясының мұрагері болды. Екінші жағынан, жанр тұжырымдамасының өзі, сондай-ақ оның Қазақстан композиторларының шығармашылығында өзінше түсінілуі отандық мюзиклді тамыры ХХ ғасырдың 20-жылдарынан бастау алатын қазақ музыка театрының логикалық жалғасы және бағыттарының бірі ретінде ұлттық музыкалық-сахналық дәстүрдің дамуына сәйкес қарастыруға мүмкіндік береді.

Біз қазақстандық сахнада мюзиклдердің пайда болуы мен топтасуының алғы шарттарын анықтадық:

1. Музыкамен сүйемелдеген алғашқы прозалық шығармалар – 1920 жылдары орындалған халық эпосының театрландырылған қойылымдары (М. Әуезовтің «Еңлік-Кебек» пьесасы. Қызылорда, 13.01.1926 жыл.).

Эпикалық тақырып аясында жазылған қазақтың бірнеше музыкалық драмаларын: Е. Брусиловскийдің «Қыз-Жібек», «Ер-Тарғын», Е. Рахмадиевтің «Алпамыс», Ғ. Жұбанованың «Еңлік-Кебек», кейіннен арнайы түсіндірілетін эпикалық әңгімелер жеткілікті түрде кеңінен ұсынылған мюзиклдерді (К. Дүйсекеевтің «Аққу Жібек», Е. Брусиловский операсының әуені бойынша жазылған «Қыз Жібек» мюзиклі, Б. Дәлденбаевтың «Қозы-Көрпеш Баян сұлу») атап өтуге болады.

Евгений Брусиловский Қазақстандағы тұңғыш ұлттық опера өнерінің негізін қалаған композитор. Оның жұмысының нәтижесінде «Қыз Жібек» (1934), «Жалбыр» (1935), «Ер Тарғын» (1936) операларында сюжеттік канваны дамытуда лейтмотив ретінде халық әні мотивтері қолданылады. Мюзиклдер бастапқыда спектакльге әйгілі және танымал әндерді қосуды білдірді. Бұл жерде ХХ ғасырдың басындағы Қазақстандағы опералар мен жалпы мюзиклдердің арасында параллель жүргізуге болады. Нәтижесінде қазақ композиторларының опералардағы алғашқы талпыныстары негізінен музыкалық жанрдың негізгі өлшемдеріне сәйкес келеді. Сондықтан «Қыз Жібек» операсының либреттосын жазған авторлардың бірі Ғ. Мүсірепов былай деді: «Бұл халықтың музыкалық-поэтикалық мұрасын опера жанрына енгізу мәселесі. Е. Брусиловскийдің «Ер Тарғында» фольклорды кеңінен пайдалану әдісін тарихи заңды әдіс деп есептеймін. Композитор қазақ халқының сан ғасырлық рухани қазынасы – фольклор арқылы өз дәуірінің іргелі үрдістеріне қатысты сұрақтарға жауап беріп, әлемдік көркемдік құндылықтарға, оның ішінде опера жанрына тән тыңдарман қауымын тапты».

2. Ұлттық опера негізінде қазақтың комикс операсы мен ұлттық опереттаның пайда болуы мен дамуы.

Мюзикл жанрының басты ерекшеліктерінің бірі – жеңіл, әзіл-оспақ көріністер. Осы орайда қазақ музыкалық сахналық шығармаларындағы әзілқой кейіпкерлердің дамуын қарастырайық. Айта кету керек, қазақ музыка мәдениетінде жеке комикс опералары жоқ. Десек те, операның ұзақ даму жолынан драмалық шығармалардағы басты жеке рөлдерді сомдаған кейіпкерлердің өнерде өз орнын ала білгенін аңғаруға болады.

Отандық опера репертуарында күлкілі опералардың көп болмағанына қарамастан зерттеуші Г.Қ. Абулгазина Қазақстандағы опера жанрының эволюциясын қарастыра келе: «Қазақ операсында күлкілі сюжеттер өте сирек кездеседі» деп атап көрсетеді [149]. Соған қарамастан бар образдар (Е. Брусиловский – «Айман-Шолпан», С. Мұхамеджанов – «Айсұлу») жанрлық ерекшелікті жоғары деңгейде меңгергендігін көрсетеді. Сонымен қатар қазақтың бірсыпыра комикс емес операларында көбінесе күлкілі сюжеттік желі, күлкілі кейіпкерлер бар, оны енгізу өмірлік контрасты құруға, негізгі драмалық жағдайдан уақытша алып тастауға, жағдайды сейілтуге бағытталған. Е. Рахмадиев «Қамар-сұлу» операсында Қияқбай мен Тұяқбай образдарын дәл осылай түсіндіруді ұсынады. Екі күлдіргі кейіпкердің – Нұрымның қолбасшыларының бейнелерін композитор орыс және шетел операсының озық үлгілерінің дәстүрлеріне сүйене отырып, жарқын да нанымды етіп жасаған. Оның үстіне Нұрымның өзі операда екі жақты түсіндіріледі. Операның бірінші актісінде бұл кейіпкер комедия призмасы арқылы берілген: оның вокалдық партиясында қарапайым түрі водевильде және опереттада кеңінен қолданылатын, оларға жеңіл, комедиялық мазмұн қосылған шумақтар жанры қолданылады. Нұрымның сөзі күлкілі әсерді күшейтетін ұқсас, ырғақты остинато фразаларын қамтитын бас тесситурадағы жылдам шапшаңдығымен ерекшеленеді.

Келесі мысал – соғыс кезіндегі ауызша-поэтикалық және музыкалық фольклор негізінде Ғ. Жұбанованың «28» операсының бірінші көрінісі. Мұнда күлкілі элемент Ю. Бондаренконың Гитлер мен Муссолиниді келемеждейтін қалыңдық пен жауынгерлердің әзілдері туралы күлкілі әнінде жүзеге асады.

Осы контексте екі опереттаны атап өткен жөн. Кеңестік композитор К. Дүйсекеевтің 1983 жылы теледидар үшін арнайы жазылған «Алдар көсе» шығармасы (либреттосы Қ. Рахметовтыкі, С. Жүнісовтың пьесасы бойынша жазылған) қазақ тіліне аударылған. «Қысылғаннан қыз болдық» спектаклі 1971 жылы Семейде Абай атындағы мемлекеттік облыстық қазақ музыкалық-драма театрында, сондай-ақ М. Шахановтың (қоюшы-режиссер Ю. Кокорин) «Шыңғысхан» спектаклі қойылды. Бұл қойылымдарда опералық драма жанрлары мен қазіргі эстрадалық форманы біріктіру әдісі қолданылды.

3. Жанрдың пайда болуында музыкалық сахналанған драмалық спектакльдер, комедиялар («Біздің сүйікті дәрігер», «Шабандоз қыз», «Тақиялы періште» т.б.) және 1920-30 жылдары КСРО-да И. Дунаевскийдің музыкасымен түсірілген кеңестік музыкалық фильмдер желісін («Цирк», «Веселые ребята» және т.б.) жалғастырған отандық композиторлардың оперетталары маңызды рөл атқарды. Бұл туындыларды толығымен қазақ киномузыкалары деп атауға болады.

Фильмдер тізіміне көз жүгіртсек, қазақ киносының тарихындағы комедия жанрының гүлденген кезі өткен ғасырдың 60-жылдары деп айтуға болады. Осы кезеңде түсірілген «Тақиялы періште», «Біздің сүйікті дәрігер», «Алдар көсе» сияқты фильмдерден кейін комедия жанрында түсірілген танымал туындыларды табу қиын. Егер А. Зацепиннің музыкасына жазылған,

сөзін Л. Дербенев жазған «Тақиялы періште» кинокомедиясын алатын болсақ, оның әрбір әні содан бері уақытта кеңінен әйгілі, танымал болып үлгерді. Сахналанған әрбір фильмде ән айту мен би билеу, киім үлгісі қазақ халқының кеңестік дәуірін білдірсе де, оның музыкасынан тұтастықты байқауға болады. Ең әйгілі «Одиссея» әнінде көптеген қыздар жеңіл әзіл-қалжыңда би қимылдарымен бірге әннің орындалуын көрсетеді. Әнді орындауда көпдауыстылық қолданылды. Кейіпкердің жеңіл мінезі «Кетем, кетем дейсің сен, кете алмайсың» деген әнінің әзілін, «Ана туралы ән» әнінің сүйіспеншілікке толы көңіл-күйін көрсетті.

4. XX ғасырдың аяғында саяси парадигманың ауысуы айтарлықтай өзгерістерге, соның ішінде музыка мәдениетіндегі өзгерістерге әкелді. Сөйтіп, 1990 жылдары Қазақстанда шоу-бизнестің пайда болуы мен дамуы басталды. 1990-2000 жылдары Қазақстан композиторлары шоу-бағдарламалардағы ән мен музыка, музыкалық-сахналық шығармалар бір бірінен ажырамас коммерциялық жобаларға – шоу бағдарламаларға ден қоя бастады.

Сонымен қатар мұндай жобаларда музыкалық жағы әдетте фон рөлін атқарады, ал негізгі әрекетті заманауи хореография, сценография және жарықтандыру және түсті-музыкалық әсерлердің белсенді қатысуымен әдеби компоненттер жүзеге асырады.

Дегенмен жобалар үшін орындалатын музыка қазіргі заманғы хореографияда, сценографияда және сахнада орындалатын әдеби оқуларда жиі қолданылады. Қазақстандық шоу-бағдарламалар шетелдік ойын-сауық жанрларына қарағанда тереңірек мазмұнымен (тарихи, көркем) ерекшеленеді.

Композитор С. Еркімбаев «...музыкалық-сахналық шығармаларым – ұрпаққа үндеу, еліміздің тарихын, салт-дәстүрін, мәдениетін еске түсіру» – деп жазды. Шоу-жобаларда әр түрлі өнер түрлерінің (декорация, әдебиет, хореография және музыка) сахналық өзара әрекеттесу әдістері әзірленді, музыка мен әрекет бір-бірінен бөлек өмір сүре алатын пьесаға арналған музыкадан айырмашылығы, бүкіл композиция контекстіндегі музыканың орны жобаның негізгі құрамдас бөліктерінің бірі ретінде анықталды.

5. 1990-2000 жылдардағы қазақстандық қоғамның ақпараттық ашықтығы американдық және француздық мюзиклдердің қазақстандық медиаортаға енуін қамтамасыз етті. Музыкалық драма театрларының репертуарына шетелдік және ресейлік музыкалық комедиялар мен оперетталардың жеңіл жанрлық қойылымдары еніп қана қойған жоқ және тез сіңісіп кетті.

6. XX ғасырдың екінші жартысындағы академиялық музыкалық тәжірибе дамуының жаһандық бағыты бұқаралық мәдениеттің әртүрлі көріністерінің жақындасу үрдістерімен, демократияға ұмтылушылығы және музыкалық тілдің қолжетімділігімен сипатталады. Эстетика, функциялар, болмыс формалары және стильдік нормалар тұрғысынан алшақ музыкалық дәстүрлердің «диалогы» – «маңызды» және бұқаралық ойын-сауық музыкасы бір жағынан, бұл өткен ғасырдағы композитор шығармашылығындағы тұрақты, өзіне тән «синтездеу» үрдісінің көрінісі болды, бұл композиторлық

жазудың полистилистика, коллаж сияқты және т.б. әдістерін тудырды. Екінші жағынан, екі дәстүрдің өзара әрекеттесуінде жеке композитордың тілі ғана байып, дамып отырған жоқ. Музыканың екі типінің жемісті әсерлесуінің тоғысқан тұсында бұқаралық өнердің алуан түрлі салалары байыды, рок-опералар, рок-симфониялар, мюзиклдің ұлттық әр түрлілігі сияқты жаңа жанрлар дүниеге келді.

Жоғарыда аталған факторлардың барлығы Қазақстанның әлеуметтік-музыкалық кеңістігінде жанр табиғатына сәйкес опера, оперетта, музыкалық комедия, шоу-спектакль және заманауи эстрада жанрларының ерекшеліктерін біріктіретін отандық мюзиклдердің пайда болуына қолайлы негіз қалыптасып келе жатқанын айқын көрсетеді.

Айта кетерлігі, мюзиклдің қызған шағында елімізде төл опустардың пайда болуына Қазақстан композиторларының өз өнерін тыңдарманға жеткізуге деген ұмтылысы ғана ықпал еткен жоқ. Маңызды ынталандыру 2000 жылдары кеңестік кезеңдегідей мемлекеттің қамқорлығымен өткізілетін үздік эссеге байқаулар өткізу тәжірибесінің қайта жандануы болды<sup>3</sup>. Осы тәжірибенің нәтижесі А. Серкебаевтың «Астана!» (2010), С. Еркімбаевтың «Сенің арманыңдағы үй» мюзиклдері болды (2011). Жеңімпаз композиторлар өз шығармаларын бір реттік шығару үшін қаражат алды, бұл үлкен жетістік болатын, дегенмен батыстық үлгі бойынша тұрақты сахналық өмір үшін қажетті коммерциялық пайда болмады.

Қазіргі уақытта қолда бар мюзикл жанрындағы қазақстандық шығармалар сюжеттерінің алуан түрлілігімен ерекшеленеді. Мұнда тарихи, библиялық, эпикалық, ертегілік сюжеттер, сондай-ақ әлемдік және қазақ әдебиеті шығармалары негізіндегі сюжеттер берілген. 2-кестеде сюжетті таңдаулардың жалпы панорамасын ұсынамыз.

**Кесте № 1 «Мюзиклдің сюжет типтері»**

<b>Сюжет типтер</b>	<b>Шығармалар</b>
1.Тарихи	К. Дүйсекеев – «Мәди» мюзиклі (1982) М. Маңғытаев – «Мақта орушылар» мюзиклі (1989) Е. Терехина – «Шыңғыс хан» рок-мюзиклі (2007)
2.Ертегілік	С. Апасованың балаларға арналған мюзиклдері: 1. «Сказка про Вовочку» (1999) 2. К. Чуковскийдің ертегісі бойынша «Муха-Цокотуха» мюзиклі (2007), 3. «Мысықтар мафиясы». (2007) Д. Останькович – балаларға арналған «Кто в столице всех важней?» мюзиклі, либреттосын жазған - Л. Галицкая (2010)
3.Эпикалық	К. Дүйсекеев – балаларға арналған «Аққу жібек» мюзиклі (2002) Б. Дәлденбаев – «Қозы-Көрпеш – Баян Сұлу» мюзиклі (2002)
4.Библиялық	Е. Терехина – «Страсти по Христу» рок-мюзиклі (2006)
5.Әдеби	Е. Терехина – В. Шекспир бойынша «Ромео и Джульетта» мюзиклі (2004)

<sup>3</sup> Бұл жерде ҚР Мәдениет және ақпарат министрлігінің «Тәуелсіздік толғауы» байқауы туралы айтылып отыр.

	Б. Қыдырбек – Қ. Аманжоловтың пьесасы бойынша «Досымның үйленуі» мюзиклі (2011)
6. Астаналар туралы	С. Еркімбеков - «Сенің арманыңдағы үй» мюзиклі (2011) А. Серкебеков – «Астана!..» мюзиклі (2010) Ж. Тұрсынбаев – «Арайлы Астана» мюзиклі (2013)

М. Маңғытаевтың ХХ ғасырдың 80-жылдарының аяғында жасаған «Мақта орушылар» мюзиклінің сюжеті «өз заманының рухы» мен кеңестік идеологияның шеңберінен шықпағаны ерекше. Қазақстанның тәуелсіздік алуымен мюзиклдердің мазмұны күрт өзгерістерге ұшырайды. Ұлттық өзіндік сананың оянуы қоғамдағы мұраттар мен мәдени құндылықтардың өзгеруіне, өнердегі «ұлттық» ұғымының мәнін қайта қарауға әкеледі. Бұрын идеологиялық цензураның ықпалымен жаппай санада жабық болып келген қазақтың түп тарихына, оның ұлттық-мәдени құндылықтарына, тіліне, өнеріне деген ықылас-пейілділік алдыңғы қатарға қойыла бастады. Тәуелсіздік кезеңіндегі опералық шығармаларға қатысты зерттеуші Т. Харламова әділдік тұрғысынан «мәдени-тарихи фонның өзгеруіне байланысты этникалық құрамдас бөліктің тереңдеуіне, ұлттық-мәдени сәйкестендіруге ерекше мән беретін сәттердің екпінін туғызатын жаңаша қабылдау (сюжеттер, образдар) байқалады» – деп жазды [153; 46 б.]. Опера жанрында эпикалық ертегілерге, ұлттық мәдениеттің көне қатпарларына, ұлт пен мемлекеттіліктің тарихи бастауларына, халық пен елдің қалыптасуында маңызды рөл атқарған тұлғаларға бет бұру үрдісі тереңдей түсуде (Е. Рахмадиев «Абылай хан» (1995), Ж. Тұрсынбаев «Төле би» (1995)).

Мюзикл жанрында да осындай үрдістерді байқаймыз. Олардың кейбірінің сюжеттері Қазақстанның тарихына, халық эпосына, салт-дәстүрлеріне, әдет-ғұрыптарына, тілі мен рәміздеріне байланысты. Мұндай туындыларға атақты «Қыз Жібек» поэмасы бойынша жазылған К. Дүйсекеевтің «Аққу Жібек», Б. Дәлденбаевтың «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» шығармалары, Е. Терехинаның «Шыңғыс хан» рок-мюзиклін жатқызуға болады. Басқалары қазақ классикасына (Б. Қыдырбектің «Досымның үйленуі», Қ. Аманжоловтың пьесасы бойынша) және қазіргі қазақстандық шындықтарды өзіндік көркемдік түсінуге (Қазақстанның жаңа астанасы туралы Л. Галицкаяның либреттосына жазылған Д. Останковичтің «Кто в столице всех важней?» балалар мюзиклі, С. Еркімбековтің «Сенің арманыңдағы үй» және А. Серкебаевтың «Астана!..» мюзиклдері) жүгінеді.

Е. Терехинаның «Страсти по Христу», сондай-ақ В. Шекспирдің осы аттас трагедиясының негізінде жазылған «Ромео мен Джульетта» шығармасында берілген інжілдік образдар бағыты қазіргі әлемдік мюзиклдегі сюжеттік бағыттылықтың жалпы үрдісін көрсетеді (Э.Л. Уэббердің «Иисус Христос – Суперстар», Ж. Пресгурвиктің «Ромео мен Джульетта», П. Обиспаның «Десять заповедей» және басқа). Сонымен соңғы тағы бір маңызды бағыт - бұл балалар мюзиклдері, жас көрерменнің осындай сахналық қойылымдарға деген шынайы қызығушылығынан композиторлардың «жылу алатын» тұрақты қызығушылығы. С. Апасованың балаларға арналған

«Вовочка туралы ертегі», К. Чуковскийдің ертегісі бойынша жазылған «Мысықтар мафиясы» және «Муха-Цокотуха», сондай-ақ жоғарыда аталған Д. Останковичтің шығармасы осындай жолмен жазылған.

Қазақстан мюзиклдері әлемдік музыкалық кеңістіктегі жергілікті құбылыстарға жатады және дербес ұлттық мектепті білдіреді. Жанрдың пайда болу кезеңі әлдеқашан өткен. Ұлттық музыка мектебі даму үстінде.

Қазақстандық мюзиклге тән белгілерді қарастыра отырып, жұмыстың 1-параграфында берілген жанрдың жалпы талаптарына тоқталайық. Түрлі сахналарда қойылған қазақстандық мюзиклдер белгілі бір жергілікті деңгейде әсерлі және ауқымды болып келеді. Ауқымдылығы жағынан әрине, қазақстандық мюзикл әлемдік стандарттардан айтарлықтай төмен, бұл труппа мен оркестрдің құрамынан, спектакльдің сценографиялық құраушы бөліктерінде көрінеді.

Қазақстандық мюзиклдердің труппалары жайлы сөз қозғағанда адам ресурстарындағы әлеуетті мүмкіндіктер туралы айтуға болады. Отандық мюзиклді жасаушылар шетелде өзін жақсы жағынан көрсеткен кастинг жүйесіне (солистер тобына, кордебалет тобына және т.б.) емес, орнықты, сыннан өтіп дәлелденген топтарға сүйенеді. Мысалы, К. Байсейітова атындағы Астана опера театрының труппасына (А. Серкебаев «Астана!..»), Көкшетау қаласындағы Ақмола драма театрына (Е. Терехина «Ромео мен Джульетта»), Алматы қаласындағы Мемлекеттік жас көрермендер театрына (К. Дүйсекеев «Аққу Жібек») және басқа ұжымдарға жүгінеді. С. Еркімбеков тәжірибелер жасайды, болашақ үшін жұмыс істейді, ҚазҰӨУ вокалдық, дирижерлік, эстрадалық және хореографиялық факультеттері студенттерінің әлеуетті мүмкіндіктерін пайдаланады. Топтардың мүмкіндіктері олардың сахнадағы сандық құрамымен анықталады. С. Еркімбековтің «Сенің арманыңдағы үй» мюзиклінің солистерінен бөлек сахнада бір мезетте 25-30 адам, А. Серкебаевтың «Астана!..» мюзиклінің финалдық қойылымында сахнада хор мен балетті қосқанда 80-ге жуық адам болуы мүмкін. Сахнаға ең көбі 15 адам қатысқан Санкт-Петербург музыкалық комедия театрының «Чаплин» (2014) мюзиклінің қойылымымен салыстырғанда біздің мюзиклдер әлдеқайда әсерлі көрінеді. Қазақстандық мюзиклдегі әрекет ауқымы классикалық опера мен опереттадағы бұқаралық сахнаға (финал, мерекелік көріністер) немесе оның шетелдік аналогтарына жақынырақ.

Мюзиклдегі әрекет ауқымы аталған жанрдың негізі – көрініс пен ойын-сауықтан туындайды. Бұл екі өлшем мюзиклді дәл осылай анықтайды және оны басқа бұқаралық сахналық жанрлардан ерекшелендіреді. Отандық мюзиклде оқиға, ойын-сауық бар және ол түпкі ойды қамтитын компоненттердің көмегімен жасалады:

1. Ойын-сауықты қажет ететін қарапайым адамды қызықтыра алатын идея мен сюжетті құру;
2. Өз кезегінде жұмыс күнінен кейін демалуға келген және жоғары интеллектуалды музыканы қабылдағысы келмейтін көрерменге бағытталған қызықты либретто және жарқын, жеңіл музыка жасау;

3. Осы ойлардың сахналық әрекетте жүзеге асуы. Соңғысы қоюшы-режиссер, режиссер-балетмейстер, жарықтандырушы және спектакльге қатысатын басқа да техникалық қызметкерлер жұмысының үйлесімділігіне байланысты;

4. Соңғы нәтиже дайындық, репетиция үрдісіне де байланысты. Еркін, секундына дейін ойластырылған спектакль көпшілікке керемет әсер қалдырады және талапқа сай ойын-сауық жасайды. Мұндай мюзикл тыңдаушының жадында терең әсер қалдырады.

Мюзиклдің негізгі жанрлық белгілері музыкалық, драмалық және хореографиялық компоненттердің бірлігі ретінде анықталады.

Қазіргі қазақстандық мюзиклдердің музыкалық негізі кеңестік бұқаралық әндердің интонацияларына, танымал эстрадалық әндерге, қалалық романсқа, дәстүрлі қазақ фольклорына негізделген джаз, ресейлік және қазақстандық эстрада болып табылады. Мысалы, С. Еркімбековтің «Сенің арманыңдағы үй» мюзиклінде стильдік бағыттардың шеңбері өте кең. Композитор уақыт шекарасын көрсету үшін танымал музыканың әртүрлі стильдерін пайдаланады. Спектакльдің бірінші жартысында (оқиға 1962 жылы орын алады) композитор 60-шы жылдардағы танымал музыкалық бағыттарға сүйенеді: рок-н-ролл, джаз және блюз – АҚШ-ты, америка делегациясын, мюзиклдің басты кейіпкері Макстың музыкалық мінездемесімен таныстырады; кеңестік бұқаралық әндер стиліндегі музыка - кеңес делегациясына арналған; қазақ әніне стильдендірілген билер мен әндер – Баянға мінездеме беруге арналған. Спектакльдің екінші жартысында (оқиға қазіргі кезде орын алады) қазіргі заманғы музыкалық стильдер – рэп және хип-хоп қазіргі Америка жастарының шынайы өмірін көрсетеді.

Мюзикл әртүрлі ән мен би нөмірлерінен құралған. Нөмірлердің контрасты немесе үйлесімділігі әдеби-сахналық жағдайға және оның динамикасына байланысты. Музыкалық негізі - күлкілі опералардағы финалға ұқсас ариялар, ансамбльдер және әр актінің соңындағы ауқымды қорытынды би және хор көріністері. Кең симфониялық дамуы, тақырыптық байланыстары, лейтмотивтері бар музыкалық драматургия құрылмаған. Спектакльдің құрылымы нөмірленген. Мюзиклдің музыкалық құрылымының бұл сипаты қазақстандық мюзиклдерге, атап айтқанда, ересектер мен балалар мюзиклдеріне тән.

Спектакльдер ауызша диалогтардағы сюжеттің драмалық дамуы арқылы бірге жүргізіледі. А. Серкебаев, С. Еркімбеков, Е. Терехина, К. Дүйсекеевтің мюзиклдерінде әрекет диалог түрінде орындалады және музыкалық нөмірлер алдыңғы монологта немесе диалогта айтылған кез келген пікір, әсер, сезімді білдіру, өз ұстанымын растау әрекеттерін тоқтатады.

Мысалы, А. Серкебаевтың «Астана!..» мюзиклінде Тамураның шумақтары арқылы композитор жағымсыз кейіпкер – жапондық Тамураның ішкі жан дүниесін ашып қана қоймай, оның өмірге деген көзқарасын да танытады. Бұл кезде іс-әрекеттің қозғалысы тоқтап, барлық назар кейіпкерге шоғырланады. Осыған ұқсас функцияны Макстың «O, my love» әні орындайды



немесе оның С. Еркiмбековтiң «Сенiң арманыңдағы үй» мюзиклiнде орындалатын «Айналайын жаным» шығармасы кейiпкердiң кездестiрген қыздың сұлулығы туралы iшкi ойын, Баянға деген махаббатын бiлдiредi.

Қазақстандық мюзиклдердiң хореографиялық құрамдас бөлiгi американдық және еуропалық мюзиклдердегiдей күнделiктi би мен балетке негiзделген. Отандық шығармалар хореографиясының ерекшелiгi халық биiнiң элементтерiн пайдалану болып табылады.

Тұрмыстық және халықтық билердi қолданудағы ең айқын көрiнiс – С. Еркiмбековтiң «Сенiң арманыңдағы үй» мюзиклi. Бұл мюзиклдiң хореографиялық драматургиясы соншалық, музыкалық нөмiрлердегi билер қатары iс жүзiнде тоқтамайды. Олар барлық жеке және ансамбльдiк эпизодтарды сүйемелдейдi. Билердi солистердiң өздерi де орындайды, бұл оларды еуропалық театрға тән жеке бишiлерге, сонымен қатар сүйемелдеушi балетке жақындатады.

Мюзиклдегi бидiң басымдылығының себебi сюжетпен анықталады. Мюзиклдiң басты кейiпкерi Баян кеңестiк делегацияның атынан шыққан хореографиялық ансамбльдiң солисi. Оның өнерi КСРО билерiнiң араласуымен – попуримен ерекшелендi («Кеңес делегациясының кездесуi және таныстыруы» 2 және 3 нөмiрлер). Сонымен қатар мюзиклде Баян мен Макстың жүрекжарды көрiнiстерiн сүйемелдеу үшiн вальс қолданылады. Ал техно және брейк-данс сияқты заманауи тұрмыстық билер американдық студенттерге тән.

Сонымен музыкалық, драматургиялық және хореографиялық қабаттардың өзара әрекеттестiгiнiң бiрлiгi мюзикл композициясын бекiтедi. Құрылымындағы әрбiр компонент өз қызметiн атқарады және жұмыстың жалпы тұжырымдамасын құрастыру үшiн құнды болады.

Мюзиклдегi ұлттық сюжет мемлекеттiк және орыс тiлдерiнiң қолданылуы, қазақ тойының элементтерi мен кәсiби халық композиторларының әндерi, сондай-ақ осыған тән хореография арқылы көрiнедi.

Қазақстандық мюзикл ерекше дамып келе жатқан ұлттық тип ретiнде осы жанрдағы ресейлiк бағыттардың үлкен әсерi бар бiрiншi шарықтау-кульминация кезеңiндегi американдық «воок musical-ге» жақынырақ. Барлық осы компоненттер шетелдiк аналогтармен бәсекеге түсе алатын заманауи мюзиклдiң толық бейнесiн жасайды.

Болат Атабаев – ұлттық мюзиклдi насихаттаудың көрнектi өкiлдерiнiң бiрi. 2005 жылы «Ақсарай» мюзикл театрын ашты. Ол ұлттық салт-дәстүр мен фольклорды сақтай отырып, «Қыз Жiбек», «Ер Тарғын», «Бiржан-Сара» сияқты музыкалық спектакльдердi қойды. Ол бiр сұхбатында былай дедi: «Бiздiң жастар тек R&B, hip-hop сипатындағы музыкаға әуес. Жаһанданудың болатыны сөзсiз. Бұқаралық мәдени империализм талан-таражға түстi, ұлттық музыкамыз жұтылып, шетте қалды. Бұл театрды ашуымның бiрден-бiр себебi – жастарды фольклорға қызықтыру. Жалындаған жастардың жаңа отын жағу

маңызды. Біз ақпарат ағынын жаһандық мәдени ағынмен біріктіреміз. Қазақ фольклоры заман көшіне ілесу керек» (сұхбаттан).

XXI ғасырдың басынан бастап қазақ композиторлары рок-опера жанрында өз шығармаларын көрерменге ұсына бастады.

Қазақстандық рок-опера тарихи түрде 2 кезеңге бөлінеді: 80-ші жылдардағы рок-опера және 2000-шы жылдардағы қазіргі рок-опера. Бұл жанр Қазақстанда аз таралып, танымал бола бастады: бар болғаны 30 жылдың ішінде композиторлар 6 шығарма жазды: Т. Мұхамеджановтың «Страна чудес» зонг-операсы, 2 рок-опера-балеті - А. Серкебаевтың «Менің ағам Маугли» және Е. Қанапияновтың «Тақыры», таза түрдегі 1 рок-опера - Т. Мұхамеджановтың «Жерұйығы» және оның 2 жаңа редакциясы, сонымен қатар Е. Терехинаның 2 рок-мюзиклі. Рок-мюзиклді шекаралық жанр ретінде мюзикл ретінде де, рок-опера ретінде де қарастыруға болады.

**Кесте № 2 «Қазақстандық композиторлардың мюзиклдері мен рок-операларының тізімі»**

	<b>Жасалған жылы</b>	<b>Атауы</b>	<b>Композитор</b>
1	1979	«Жерұйық» рок-операсы 1 редакция	Т. Мұхамеджанов
2	1980	«Страна чудес» зонг-операсы	Т. Мұхамеджанов
3	1980	«Менің ағам Маугли» рок-опера-балеті	А. Серкебаев
4	2000	«Тақыр» рок-опера-балеті	Е. Қанапиянов- Н. Құлсариев
5	2006 2007	«Страсти по Христу» рок-мюзиклі «Шыңғыс хан» рок-мюзиклі	Е. Терехина
6	2007	«Жерұйық» рок-операсы 2 редакция	Т. Мұхамеджанов
6	2013	«Жерұйық» рок-операсы 3 редакция	Т. Мұхамеджанов

Рок-опера бірінші кезеңде өткен ғасырдың сексенінші жылдарында рок-опера жанры кең тараған КСРО-да жанрдың дамуындағы жалпы мәдени үрдістер аясында болды. А. Рыбниковтың «Юнона и Авось», А. Градскийдің «Стадион», Л. Квинттің «Джордано Бруно» спектакльдері дүниеге келді. Қазақстандық рок-опера да осы үрдістерден тыс қалмайды. Мәдени кеңістіктің бірлігінен бұл кезеңдегі ресейлік рок-операның белгілері мен ерекшеліктері қазақстандық материалда да кездеседі. Бір айырмашылық – қазақ музыка өнерінің берік ұлттық іргетасы шығармалардың мазмұны мен музыкалық жағына айтарлықтай әсер етеді.

Осылайша 1980 жылы Т. Мұхамеджановтың тұңғыш қазақ рок-операсы «Ғажайыптар әлемі» пайда болса, 1981 жылы А. Серкебаевтың «Менің ағам Маугли» рок-опера-балетінің партитурасы аяқталды. Осыған қарап қазақтың алғашқы рок-опералары 1982 жылы Ленком сахнасында қойылған көрнекті «Юнона и Авось» спектаклінен де ертерек жазылғаны көрінеді.

Социалистік дәстүрлер мен шектеулер аясында жасалған бұл жанрдың жоғарыда аталған алғашқы үлгілері «Жерұйық» рок-операсы (1979), «Ғажайыптар елі» зонг-операсы (1980), «Менің ағам Маугли» рок-опера-

балеті (1980) әлеуметтік бағытты, образдарды көрсетуді, әшкерелеуші-утопиялық сюжетті жүзеге асырды. Бұл цензураның назарынан тыс қалмады. Т. Мұхамеджановтың рок-операсының премьерасы сәтті өткеннен кейін туынды сахналаудан алынып тасталды. А. Серкебаевтың рок-опера-балеті де осыған ұқсас тағдырды басынан кешті. Абай атындағы мемлекеттік театрдың репертуарынан орын алған шығарма кейін репертуардан алынып тасталды. Бұл шын мәнінде идеологиялық себептерге байланысты Батыс елдерінде сәнге айналған рок-опера жанрына еліктеуге жасалған тыйым болды.

КСРО-да, жалпы Қазақстанда рок-музыканың түп тамыры шынайылығымен, қарапайымдылығымен, ақындығымен, тақырыбының алуан түрлілігімен (лирика, философия, әлеуметтік құбылыстар) сипатталатын кеңестік авторлық әндерден бастау алады. Алғашқы отандық рок-опера құрылған кезде біздің еліміз әлі Кеңес мемлекетінің құрамында болатын және осы кезеңдегі музыкалық өнерге тән барлық бағыттар осы жерде ұқсас немесе сәл өзгерген түрде көрініс тапты. Ресейдегі сияқты қазақстандық рок-операларда шығармаларды жасау ерекшеліктеріне байланысты екі негізгі шығармашылық бағыттар көрініс тапқан. Біріншісі кәсіби композиторлардың рок-операларын жасаудың толық циклімен және олардың кейіннен театрда қойылуымен байланысты (А. Серкебаев «Менің ағам Маугли» рок-опера-балеті). Екінші бағыт музыканы кәсіби композиторлардың жасауымен және оны одан әрі өңдеу және вокалды-аспаптық ансамбльдің орындауымен байланысты (Т. Мұхамеджанов «Жерұйық», Е. Қанапиянов-Н. Құлсариев «Тақыр»).

Бір жағынан рок-опера жанрына бет бұру – шығармашылық көкжиектің кеңеюі, композитордың ой-өрісінің эволюциясы, қалың аудиторияны жаулап алуы. Екінші жағынан бұл – ВИА (вокалды аспаптар ансамблі) тобының рок-опера сияқты ірі туындыны орындап қана қоймай, оны авторлық бірлестікте өңдеу қабілеті. М. Боброва жазғандай, «60-жылдардың аяғында рок-музыка саласында неғұрлым құрметті «дәуірге» – байыпты мазмұнның үлкен формаларын, біртұтас тұжырымдаманы іздеуге көшкен өсу болды» [80; 59 б.].

Екінші жағдайда – сахнада рок-операны жасағанда, дайындық кезінде орындаушылардың және өңдеушінің немесе екеуінің де қосқан жеке үлесі композитордың түпнұсқа нұсқасынан кем түспейді. Түпкі нәтиже – рок-операның премьерасы – қойылымға қатысқан барлық кейіпкерлердің өзара әрекеті нәтижесінде пайда болған шығарманың образын білдіреді. Ал ойдың табысты болуы ең алдымен рок-опера жасаудың біртұтас күрделі үрдісіндегі барлық буындардың үйлесімділігіне, жасаушылар ұжымының кәсіби шеберлігіне байланысты.

Айта кету керек, рок-операдағы, оның ішінде кеңірек айтқанда рок-музыкадағы кәсібилікті көптеген зерттеушілер ауызша дәстүрдің кәсіби шеберлігі ретінде анықтайды. Мұны В. Конен [3], А. Цукер [36], М. Боброва [80] көрсетеді. Белгілі болғандай, орындаудың бұл түрі қазірдің өзінде дайындалған немесе жасалған музыкалық материалға жаңа нәрсені енгізу арқылы жанды импровизацияны қамтиды.

Орындаушылық шығармашылық ынтымақтастығының бұл түрін біз «Жерұйық» рок-операсының үлгісінде байқаймыз: оны жасау барысында «Дос-Мұқасан» ВИА-нің өңдеушілер мен орындаушылары кейіпкерлердің партияларын өзіндік даралығымен бояй отырып, музыкалық мәтінге өздерінің кішкене бөлшегін енгізді. Т. Мұхамеджановтың рок-операсында партитураның түпкілікті авторлық нұсқасы әлі де жоқ екені ерекше. Композитордың айтуынша, қойылымдық үрдістің басында «Дос-Мұқасан» ВИА-мен тікелей дайындық кезінде «аяқталуға жақын» тақырыптық канва ғана болған<sup>4</sup>.

А. Цукер рок-музыканы «орындау стиліне» жатқызады, өйткені ол көпнұсқалықты білдіреді және жазбаша түрде бекітуге келмейтін жанды интерпретацияда болады. Бекітілген нұсқа ретінде нота мәтіні емес дыбыстық жазба саналады [36; 546.]. Осыған байланысты Л. Переверзев «рок – бұл музыканы ойнаудың және көркем материалды ұйымдастырудың жалпы тәсілі немесе принципі, жанрлық және түрлік шекараларды жеңуге ұмтылу сияқты нақты форма емес» деп атап көрсетеді [124; 21 б.].

Рок қорқынышты образдарды, жұмбақ атмосфераны, стихиялық күш пен жоғары дәрежедегі эмоционалдық қарқынды драманы, контрастың тым айқындығы арқылы қол жеткізілген жалпы экспрессивтілікті күшейтуді, өте қарқынды интонация, дыбыстың қатандығын, күшті динамикалық қысымды көрсетеді. Рок-опера орындаушылары микрофонға ән айтудың эстрадалық және рок стильдерін, ән айтудан Sprechstimme және ауызекі сөйлеу тіліне еркін ауысумен вокалдық интонацияның икемділігін таңдайды. Бұл әдістердің барлығы тыңдаушыға жақындаудың маңызды құралына айналады.

1980 жылдардағы рок-опералар әдетте сәнді декорациялар мен әсерлі костюмдерден бас тартты. Алайда бұл бағыт аталған жанрға кейінірек қайта бет бұрған кезде бұзылады. «Жерұйықтың» соңғы қойылымында Т. Мұхамеджанов жарқыраған костюмдер мен декорацияларды пайдаланады, бұл рок операны әсерлі музыкалық шоуға жақындатады. Спектакльде өмірдің өзіне жақын болуға деген ұмтылыс бар: әртістер бір мезгілде әнші ретінде әрекет етеді, көрерменге ашық түрде үндеу жасау және импровизация да бар.

Белгілі болғандай, музыкалық және стильдік тұрғыдан алғанда рок-опера үшін анықтаушы фактор рок-н-роллға негізделген энергияға, би-моторлық элементтерге қаныққан рок-музыка болып табылады. Сонымен қатар рок динамизмнен айырылған, импрессионистік экспрессивтілікке жақын, живописьтік ойлаумен, статикалық, бір күйде ұзақ уақыт бойы жүрумен және әртүрлі дыбыстық әсерлермен ерекшеленетін образдарға жабық емес.

Рок-операның негізі блюздік композициялық құрылымдар мен шкалаларға сүйенуімен сипатталатын рок-музыканың стилистикасы; қысқа ангеми тонды әндер; метроырғақтық бастаудың гипертрофиясы (біркелкі тактыларға акцент жасай отырып); дыбысты электронды түрлендіру мен күшейтуді қолдану; вокалдық және аспаптық интонацияның жоғарылауы

---

<sup>4</sup> Т. Мұхамеджановпен жеке сұхбат

болып табылады. Сонымен қатар негізгі шарттардың бірі - ансамбльдің ерекше түрінің болуы: міндетті ырғақ бөлімі (соқпалы, бас-гитара), жиі – ритмдік гитара, әртүрлі нұсқадағы солистер тобы (клавишті, соло-гитара, вокал).

Рок-операларды аспаптау (музыка шығармаларын оркестрмен орындауға ыңғайлау) әдетте эстрада-симфониялық оркестрін немесе оны жартылай немесе толық алмастыратын синтезаторды қолданумен байланысты. Орындау мәнері серпінді және агрессивті, интонациялар рок-музыканың әртүрлі жанрлары арқылы жасалған. Рок-опера тәжірибесінде басқа мәдениеттердің музыкалық тілін – дәстүрлі фольклордан авангардқа дейін, барокко музыкасын стильдеуден джаз бен шлягерге дейін қолдану сирек емес.

Рок-опера драматургиясындағы оркестрдің маңызды рөлін атап өткен жөн. Оркестр драманың тең құқылы қатысушысы болып табылады, ол шығарманың барлық негізгі тақырыптарын – лейтмотивтерді орындайды. Синтетикалық оркестрдің тембрлік бояулары кейіпкерлердің дәлірек және жарқын сипаттамаларын жасау үшін қолданылады.

Сонымен қатар рок-операларды аспаптау мюзиклдерден ең алдымен аспаптардың құрамымен өзгешеленеді. Рок стилі мәнерлілік құралдарын қолдануда өз ережелерін белгілейді, сондықтан рок-вокалмен қатар рок аспаптары да қолданылады. Электр аспаптары дыбысының бірігуі мен байлынысы, ырғақ бөлімдері, синтезаторлардың симфониялық оркестрдің жанды дыбысымен үйлесуі кейіпкерлердің бейнелерін және қоршаған драмалық әрекет атмосферасын жасауда музыкалық мәнерлілікке көп мүмкіндіктер жасайды. Нәтиже – күрделірек, нақтыланған, жазылмаған, бірақ шынайы дыбысталған партитураның болуы. Драматургиялық дамуда оркестр жетекші рөл атқарады және музыкалық-драмалық әрекеттің тең құқылы қатысушысы болып табылады.

Қазақстандық музыка мәдениетінде рок-опера жанрының болуы жанрдың бар ұлттық үлгілерін тереңірек зерттеуге мүмкіндік береді. Мысалы, «Жерұйық» бір жағынан, жанрдың классикалық интерпретациясына жақын болса, екінші жағынан – ұлттық терең шығарма. Оның авторлары қазақстандық қоғамның мәселелерін көтереді: мұндағы қаһармандар қазақ тарихына қатысты метафоралық образдар мен белгілер.

Рок-операның идеясы «Жерұйық» – «Земля обетованная» атауының өзінде жатыр. Онда авторлар композитор Т. Мұхамеджанов пен либреттист Қ. Мырзалиев салған терең мағына бар сияқты. Авторлар Қазақстанның болашағы туралы ой қозғап, оның өзекті мәселелерін ашады. Бұл қарсылық идеалдылық мен нақтылық арасындағы қайшылықты білдіреді: идеалдылық - ішкі қайшылықтарды шешуде, әл-ауқат, өркендеу, діни төзімділік, Қазақстанды мекендейтін көптеген халықтар арасындағы бейбітшілік пен келісімге қол жеткізу; нақтылық – шешуді және еңсеруді қажет ететін әлеуметтік мәселелер. Спектакльдің тұжырымдамасы ел егемендігі мемлекет дамуының жаңа мүмкіндіктерін аша алады деген идеяға негізделген.

Қазақстандық рок-операларға тән қасиет – олардың музыкалық драматургиясы өте симфониялық және классикалық операдағыдай қатаң, логикалық композицияға құрылған. Мұнда рок-операның драматургиялық дамуының негізгі принциптері де дәстүрлі, атап көрсетсек: басталуы, шиеленісу, шарықтау (кульминация), аяқталуы. Шығармалардың құрылымында ансамбльдер мен халықтық сахналар, салтанатты шерулер, хореографиялық композициялар бар. Драматургиялық және музыкалық дамудың біртұтастығына толассыз көріністер, кеңейтілген монологтар, лейтмотивтерді соңына дейін дамыту, тақырыптық қайталау, арка, тақырыптарды бір кейіпкерден екінші кейіпкерге «тасымалдау» арқасында қол жеткізіледі.

Айта кету керек, 1990 жылдары ТМД елдерінің композиторлары рок-опера жанрына бет бұрған жоқ. Бәлкім, бұл қайта құрудан кейінгі кезеңде «темір перде» ашылғаннан кейін батыстан сау етіп қаптаған камералық эстрадалық жанрлардың «басымдығымен» байланысты болса керек. Екінші жағынан осы кезеңде жас ұрпақтың құндылықтарын және 90-шы жылдарға дейін жастардың көзқарастарын бейнелеген, біртіндеп олардың дүниетанымын қалыптастыруда жетекші орындарды иеленуді тоқтатқан рок жанрларын қайта бағалау жүрді. Бұған дейін «интеллектуалды» делініп келген орыстың рок музыкасы көбінесе терең мағынасы мен өзіндік музыкалық мазмұны жоқ танымал эстрадалық әндерге ауыстырылды. Бәлкім, бұл жанрға деген үлкен қызығушылықтың жоқтығы мұндай музыкалық қойылымдарды қою үлкен қаржылық инвестицияларды қажет ететін өте күрделі іс болғандықтан шығар. Ол кезде ел ауыр экономикалық дағдарысты бастан өткеріп, рок сән ретінде ұмытыла бастады.

Сонымен қатар жаңа мыңжылдықта (екінші кезең) отандық композиторлардың рок-опера жанрына деген қызығушылығы тағы да күшейе түсті: 2007 жылы Т. Мұхамеджанов бұрын тек аудионұсқасы ғана болған «Жерұйық» рок-операсының ремейкін жасады. Айтпақшы, бұл шығарманың аудионұсқасының формасы оны аудионұсқада сақталған А. Градскийдің «Стадион», Пинк Флойдтың «Стена» сияқты жанрдың ресейлік және әлемдік үлгілеріне жақындатып, Қазақстандағы рок-операның жаңа түрі болды.

«Тақыр» – Арал мәселесіне және түріктердің «тақыр» терминіне арналған қазақтың тұңғыш рок-опера-балеті (2000). Либреттосын, сценарийін және музыкасын жасау идеясы – Н. Құлсариев пен Е. Қанапияновтың бірлескен шығармашылығының нәтижесі. Рок-операның мақсаты – Арал өңірінің қасіретіне назар аударту, көркем ойы бар адамдардың санасына әсер ету, тіршілік ортасын ұрпаққа сақтап қалу мәселесіне жауапкершілікпен қарауға шақыру. Бұл шығарма туралы профессор Н. Кетегенова «Музыкалық тілге қазақтың этникалық музыкасы мен шығармашылық ойдың қазіргі қозғалысының өзара енуі тән. Өртүрлі эмоционалдық ауысулар мен психологиялық күйлердің жиі өзгеруі ерекше және қызықты түрде түсіндіріледі. Композиторлар тембрлік, тондық және ырғақтық салыстырулармен батыл тәжірибе жасайды. Стыльдік ерекшеліктердің бірі

инструментализмді нәзік сезіну» – деп жазды [154]. Бұл ретте «Тақыр» рок-опера-балетінің тыңдармандары жойылып бара жатқан теңіз туралы өткір азапқа толы туындының эмоционалды әсерінің жоғары деңгейін атап өтті.

Алғашқылардың қатарында Төлеген Мұхамеджановтың «Жерұйық» рок-операсы да бар. Бұл шығарма «Дос-Мұқасан» аспаптық тобына арналып жазылған. Шығарманың негізінде қазақтың аңызына айналған атақты дала философы Асан Қайғының «Жерұйығы» жатыр. Аңыз бойынша Асан Қайғы өзінің Желмаясына мініп, жиһан кезіп, «Жерұйық» дейтін ну орманды, көкөрай шалғынды, сулы да нулы жерді, қайғысыз-мұңсыз қой үстінде бозторғай жұмыртқалаған қонысты іздейді». Рок-операның сюжеті бойынша Асан Қайғы «Жерұйықты» кейін қазақ елінің астанасы атанатын Сарыарқаның жүрегінен, төрінен табады.

Қазіргі отандық музыка индустриясында мюзиклдің осы тұрғыдағы телевизиялық нұсқасы үлкен сұранысқа ие. «Дос-Мұқасан» тобының 45 жылдығына арналған «Сұлу қыз» мюзиклі теледидардан көрсетілді. Идея авторы Арман Шораев, режиссері Айгүл Ақсамбиева.

Уақыт өте келе қойылымдардың экономикалық табысы жан-жақтылықты талап ете бастағанын түсінген кәсіпкерлер жаңа кәсіби мюзиклдер жазатын композиторларға сұраныс тудыра бастады, өйткені басқа елдердің мюзиклдері көптеп қойылып, біздің композиторларымыздың шығармашылығы өспей қалды.

Бұқаралық сахналық жанрларға деген қызығушылық Қазақстанның белгілі театр композиторы Е. Терехинаның шығармашылығында да байқалады. Ол Ақмола театрына «Страсти по Христу» және «Шыңғыс хан» атты екі рок-мюзикл жазды. Е. Воробьева «Страсти по Христу» пьесасы туралы былай деп жазады: «Авторлар музыкалық қойылымды рок-опера деп анықтағанымен онда сондай дәрежеде мюзиклдің белгілері де бар» [155; 53 б.]. Екі шығарма да рок-стилистикаға сүйенеді.

Бұл спектакльдердің музыкасындағы ең маңызды элементтер қазіргі заманғы ырғақтар мен гармониялар, әрекеттің динамизмі мен мәнерлілігі, жалпы эмоционалды шиеленіс, орындаудың ерекше актерлік мәнері және сөз жоқ, қатерлі әрекетке сәйкес келеді.

Екінші жағынан, музыкалық дамуда симфониялық негіздің басымдылығы, аспаптардың эстрадалық-симфониялық құрамының басым болуы, электр аспаптарының аз деңгейде қатысуы, лирикалық кейіпкерлерде дыбысты берудің өзіне тән арнайы вокалдық рок ерекшелігінің болмауы, сөйлеу эпизодтарының аз болуы спектакльдерді мюзиклдерге ұқсас етеді. А. Цукер мұндай жанрлық гибридті «мюзикл немесе рок-мюзикл ерекшеліктері бар рок-опера» терминімен анықтайды. Бұл құбылыс жаңа емес. М. Боброва Э.Л. Уэббердің рок-операларында кездесетін бұл құбылысты атап көрсетеді («Иисус Христос - Суперстар» және «Эвита») [80].

Әрқашан аншлаппен жүретін спектакльдер қазақ театрларының сахналарын ғана айналып өтпеді – олардың сахналық өмірі ресейлік театрлардың сахнасында күні бүгінге дейін жалғасып келеді. Қазақ

телевизиясынан «СТВ», «Астана» арналарында көрсетілетін қойылымдардың бейне нұсқалары бар.

Қазақстандық рок-операның композициясында келесі үрдістер байқалады. Біріншіден, рок-опералардың құрылымы қиылысады. Композиторлардың аудиожазбада қойған нөмірлері (Т. Мұхамеджанов «Жерұйық», Е. Терехина «Шыңғыс хан») бөлудегі формальдылықты көрсетеді. Тұтастың құрылымының өзі опералық драматургия принципі бойынша қалыптасады. Н. Кетегенова «Тақыр» рок-опера-балетінде шығарманың біртұтас драмалық желісін ұштастыратын тақырыптық, лейтмотивтік, интонациялық байланыстарды құлақпен есту арқылы (партитура болмағандықтан) интуитивті түрде табады [154; 286 б.]. Т. Мұхамеджановтың «Жерұйық» рок-операсында (2 редакция) музыкалық материалды ұйымдастыруда біз композицияның концентрлік түрі сияқты ерекшелік енгіздік, онда музыкалық материалды ұйымдастыруда лейтмотивтік жүйеге, сәйкесінше жағымды және жағымсыз кейіпкерлердегі интонациялық және тональдық байланыстардың болуына (бұл туралы толығырақ үшінші тарауда) негізделген түпкі даму басым болады.

Екіншіден, қазақ мюзиклдері алғашқы кезеңдегідей жанрды анықтауда маңызды қасиет болып табылатын терең моральдық-философиялық бағытқа ие. Рок-опералардың сюжеттері негізінде терең мәселелер жатыр, дәлірек айтсақ, жақсылық пен зұлымдық арасындағы күрес (барлық 4 рок-опера), адамгершілік принциптер үшін ішкі күрес («Шыңғыс хан» және «Страсти по Христу» рок-мюзиклдері).

Үшіншіден, рок-опера рок-мәдениеттің роктың наразылық сипатын, шындықтан бас тарту сияқты ерекше белгілерін үлгі етеді. Рок-опералардың идеялық бағыты жастардың қалыптасқан кертартпа тәртіпке, оралымсыздыққа, әділетсіздікке қарсы стихиялық бас көтеруімен байланысты.

Қазақстандық барлық рок-операларға тән ортақ заңдылық – мифтер мен аңыздарға жүгіну, «уақытпен шектелмеген» мәңгілік сюжеттер, бұдан маңызды сапа – киелілік шығады. Ол арқылы рок-операларды жасаушылар тыңдаушыны А. Порфирьеваның енгізген «қатыстыру» терминінде көрініс тапқан мистикалық тәжірибеге бағыттайды [41; 125 б.]. Қатыстыру, тартудың Ф. Ницше тұжырымдаған «дионисиандық» және «аполлондық» деп аталатын екі түрі бар.

«Дионисиандық» («Дионисийство») жалпы экстаз, ұйқы немесе мас күйінде орындалатын «ғұрыптық әрекет» арқылы берілетін бүлікшілікті, жақын-жуықтарымен бірігуді білдіреді. Бұл фазада субъективті принцип өшіп, ұжымдық бейсаналық бірінші орынға шығады. Ұжымдық кейіпкер Г. Макдермоттың «Волосы», Э. Л. Уэббердің «Иисус Христос – Суперстар», А. Журбиннің (халық) «Орфей и Эвридика», А. Гринблаттың (Гездер, испан солдаттары) «Фламандская легенда» рок-мюзиклдерінде бар. Қазақстандық рок-операларда «дионистік» бастаулар «Жерұйықта», «Страстях по Христу» (әуелі Исаға табынған, сосын шегелеп керіп тастауды талап еткен қалың топ бейнесі), «Менің ағам Мауглида» (үйір) халық бейнесі арқылы беріледі.



«Аполлондық» түр рухани тірек іздеуді, мистикалық тәжірибемен танысуды, әлемнің ішкі негізін түсінуді көрсетеді және тұлғамен – басты кейіпкермен байланысты. Т. Мұхамеджановта бұл – Асан Қайғы, Е. Терехинада – Иисус Христос және Шыңғыс хан, А. Серкебаевта – Маугли. Барлық рок-операларда аполлондық тұлға түрлі сынақтардан (сатқындық, түсінбеушілік) өтеді. Ақырында кез келген әдет-ғұрыптағыдай бұл адам не өлім (Шыңғыс хан, Иса) немесе гректің «катарсисіне» (Асан Қайғы, Маугли, карт) ұқсас жұбаныш, тазарту, кешірім табады.

Рок-операларда катарсиске XX ғасырдағы композиция техникасынан жеткен – қатты ресурстарға сүйенген электронды, нақты музыка, роктың ырғақты және тембрлік құрамдас бөліктері мен олардың аспаптары сияқты спецификалық емес музыкалық құралдардың (В. Медушевский термині) [156] көмегімен жағымсыз эмоцияларды енгізу арқылы қол жетеді. Бұл ресурстар Асан Қайғы мен Әз-Азылдың адамдардың жоғарғы әлемінен орта әлеміне өтуін («Жерұйық»), оттың әсерін, «Менің ағам Маугли» рок-операсындағы тобырдың қуанышты күйін көрсету үшін пайдаланылады және т.б.

Рок-опералардың музыкалық компоненттері әртүрлі сипаттағы символикаларға толы. Мысалы, Е. Терехина Исаның образын бейнелеу үшін «Страсти по Христу» рок-мюзиклінде христиандық символиканы пайдаланады. Христосты сипаттайтын негізгі лейтмотивтер белгілі бір мағыналық жүктемені жеткізетін үндестікте жазылған. Сенімнің бірінші тақырыбы – C-dur – жақсы жаңалықты бейнелейді. Ол дами келе e-moll – шегеге керу мен өлімнің үндестігіне [Б.Яворскийдің концепциясы 157] өзгереді және E-dur – үміт символымен аяқталады. «Жерұйық» рок-операсы символиканың басқа түрі – сюжетті ұсынады. Ол Асан Қайғы (жоғарғы әлем рухының символы – аруақ) және Әз-Азыл (зұлым рухтың бейнесі – шайтан) бейнелері мен олардың күресінен көрінеді.

Төртіншіден, ұлттық компонент қазақстандық рок-опералардың маңызды ерекшелігіне айналуға. Бұған кіретіндер:

1. қазақстандық мифологиямен (Асан Қайғы) және тарихпен (Шыңғыс хан) байланысты сюжеттер;
2. фольклор немесе оны стильдеу және қазақ халық аспаптарының рок-опералардың партитурасында қолданылуы («Жерұйық», «Такыр»);
3. қазақ тілін қолдану (Т. Мұхамеджановтың «Жерұйығы»).

Демек, шығарманың драматургиялық түрі жағынан қазақстандық рок-опералардың операға барынша жақын екенін көреміз. Осынысымен олар нөмірленген мозаикалық құрылымы бар және өңдеу түріне қарай жалғанған мюзиклдерден ерекшеленеді. Рок-опералардың тақырыптары уақыттан тыс жалпыадамзаттық мәселелерді ашады және болған оқиғаларды бүгінгі күнге барынша жақындатады. Шығармалардың мазмұнында «автордың өмір шындығы туралы мәдениетке қарсы идеяны түсінуі» принципін ұстану арқылы кез келген тақырып қозғалуы мүмкін [158; 18 б.].

**Қорытынды:** Әлемдік кеңістіктегі мюзиклдің даму тарихының хронотопын қарастыра келе тарихқа дейінгіні құру және даму принциптерін

қамтитын мюзиклдің қазақстандық сахнадағы себеп-салдарлық байланысын анықтадық.

**Кесте №3 «Мюзиклде көрсетілген құрамдас элементтердің синтезі»**

Жанрлар хронологиямен	Элементтер	Жанр
Балладалық опера	Ән негізінде	МЮЗИКЛ
Комикалық опера	Тұрмыс сюжеті негізінде	
Менестрель театры	Киім ауыстыру, маска театры	
Регтайм, бродвей эстрадасы, экстраваганца	Фантастика+цирк+сахналық эффект	
Бурлеск	Саясатқа карикатура жасау	
Водевиль немесе варьете	Сюжетті эстрадалық нөмірлер	
Ревю	Нөмірлік құрылым, тақырыптық бірлік, лейттақырыптар	
Оперетта	Романтикалық эпизодтар	
Дыбыстық кино	Джаз, импровизация	
Дж.М. Кохан	Жаргоны мен слэнгтер енгізді	
Дж. Керн	Хит енгізді	
О.Хаммерстайн	Шоу	
XX ғасырдың 20-50 жж.	Әр түрлі сюжеттер: саяси, эпикалық, лирикалық, ойын-сауық, пафостық	
Киномюзиклдер	Калейдоскоптық хореография	
Анимациялық мюзиклдер	Арнайы эффектілер	
XX ғасырдың 60-70 жж.	Рокн-ролл, рок-мюзикл	
КСРО 70-ші жылдарда	Кеңестік эстрада, музыкалық кинокомедиялар	
80-ші жылдар. Уэббер	«мега мюзиклдер», техникалық жарықтандыру, прокат	
2000-шы жылдар	Рок-поп музыка+литургия+ұлттық бастаулар	

Сонымен қатар жүргізілген тарихи-теориялық талдау рок-операның даму тарихының хронотопын анықтауға мүмкіндік берді:

**Кесте №4 «Рок-операда көрсетілген құрамдас элементтердің синтезі»**

опера	элементтер	Рок-опера
Грек драмасы	Сөз + ән	РОК-ОПЕРА
Италия 17 ғ.	Ариядағы речитативтер + балет	
Рок-опера	«опералық сюжеттік дәстүрлермен үйлесетін жанды рок стилі»	
	«синтетикалық жанрлық гибрид»	
	«Попурри»	
Музыкатанушы Мартин Эликер	«концептуальды альбом»	
	Трэк әннің мәтіні ретінде	
специфика	Мультистильді, театр тәсілі, көрнекілік, музыкалы сюжет	
Ф. Шак	пәнаралық тәсіл	

Д. Густякова, А. Изергина, А. Мешкова	бұқаралық музыкалық мәдениет құрылымындағы рок	
Ресейлік композиторлар қатары	А. Рыбников, Ф. Игнатъев: жанрлық негізделген рок-опералар	
Дыбыс жазу және радио хабар тарату индустриясы	Радио арналған форматтауға қолайлы қысқа әндер	
пластинкалар		
	Театр, әдебиет, би жанрларымен (кинетикалық бастау – билегіштік, пластика, ым), сондай-ақ көркем емес музыкалық жанрлармен (күнделікті сөйлеу, ым-ишара, интонация, жатқа айту) өзара байланыс	

Сонымен зерттеу талдауы көрсеткендей, Қазақстандағы мюзикл және рок-операдың пайда болуының негізін құрушы композиторлар мен орындаушылардың бірнеше буынының музыкалық шығармашылығына ықпал еткен, ұлттық мәдениет контекстінде қарастырылып отырған жанрларды қалыптастыруда тиімді практикалық, орындаушылық және сахналық факторлардың тұтас кешені болды.

Ретроспективтілік қазақстандық сахнадағы мюзикл қазақ музыкасы тарихының бүкіл дамуының табиғи көрінісі деген бірқатар болжамдар жасауға мүмкіндік береді. Мысалы, қазақтың дәстүрлі орындаушылық өнеріндегі күйші мен әншілердің жеке өнер көрсетуін талдасақ, ол әрқашан жеке болды және олардың репертуары заманауи тректер сияқты трендте әп-сәтте танымал болды. Яғни, қазіргі қазақстандық эстрадада дәстүрлі орындаушының авторлық әні немесе халық күйі қазіргі кездегі поп-музыканың туындыларымен пара-пар.

Ұжымдық музыкалық өнерге келсек, «Жар-жар» немесе «Толғау» дәстүрін орындаудың бастаулары қуанышты және қайғылы сәттерде халықтың әрқашан бас кейіпкерлерді қолдап, қолдау көрсетулері болып табылады. Бұған параллель біз хор көріністерінің немесе оркестрлік увертюралардың жалпы көңіл-күйді, даму күйін көтеру қызметін атқаруын көреміз.

Дәстүрлі музыкалық-поэтикалық өнердің сюжеттілігі бесік жырынан философиялық ойға дейін сан алуан болды. Күлкілі компонент прозада, күйлерде, әндерде әрқашан болғанын айта кеткен жөн. Ол мысқылмен күнделікті өмірді немесе көзқарастарды келемеждейтін болуы мүмкін.

Қазақтың дәстүрлі әдет-ғұрып өнеріндегі бақсы, сал-сері өнері театрландырылған, барлық қажетті костюмдік керек-жарақтарымен қамтылған. Ұлттық хореографиялық спектакльдер де тамаша қойылымның бір бөлігі болды. Сонымен мюзиклдердің театрландырылған-концерттік ойын-сауықтары ұлттық дәстүрдің барлық элементтері бар костюмдік әрекет болып табылады.

Қазақтың дәстүрлі ән және аспаптық музыкасының түрлендірмесінің өзіндік ерекшелігі мен даралығын сақтай отырып, жаппай сахналық жанрлардың жалпы сюжеттік канвасында цитаталау әдісі арқылы жаңа интерпретацияға үйлесімді сәйкес келуінің маңыздылығы кем емес.

Қазақстандық сахнадағы мюзикл мен рок-операның дамуын қамтитын бұл шығармашылық үрдіс Қазақстанда тек халық музыкасынан үзінді келтірумен шектеліп қалмай, композиторлардың ерекше, бірегей туындыларымен толықтырылған мюзикл және рок-операны өзгерген жанрлық құбылыс ретінде танымал етудің келешегін көрсетті

## **2 ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ МЮЗИКЛ МЕН РОК-ОПЕРА ДАМУЫНЫҢ ДӘСТҮРЛІ ЖӘНЕ ЗАМАНАУИ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІНІҢ СИНТЕЗІ: БАҒЫТТАРЫ МЕН БОЛАШАҒЫ**

Белгілі болғандай, рок-опера мен мюзикл жанрлары өнердің әдебиет (сюжет), хореография, аспаптық және вокалдық музыка, бейнелеу және театр өнері және т.б. әртүрлі түрлерінің синтезін білдіреді. Қазақстан композиторлары үшін кейіпкерлердің әртүрлі бейнелерін негізгі сюжеттік бағыттар дамып келе жатқан түрлі-түсті фон ретінде қабылдау және шығармашылықпен қайта қарау маңызды. Көбінесе сюжеттік дамудың көп өлшемділігі полифонияның әртүрлі формаларын қолданумен, сонымен қатар сахналық драматургия заңдылықтарын, мизансценаны құру заңдылықтарын нақты терең білумен, сахналық партитураны жасау үшін театрлық мәнерлілік құралдарын икемді пайдаланумен баса көрсетіледі. Мәнерлілік құралдар кешенінің толассыз дамуы, гармониялық және ладотональды дамуы маңыздылыққа ие бола бастайды.

Шығарманың көркемдік бірлігі мәселесін шешу – оның толықтығы, ішкі құрылымы, бөліктері мен тұтастығының үйлесуі өзекті бола бастайды. Композиторлар стилінің ерекшеліктерін анықтауда үйлесімдіктің рөлін анықтау маңызды болады. Қазақстандық авторларға үндестіктер мен гармониялық тіркестердің ұлттық анықтығы, ладотональдық дамудың көркемдік нанымдылығы, логикалық үйлесім мен ашық бояулар тән. Гармонияның маңызды қалыптастырушы рөлі көпшілік сахналық жанрларда - мюзиклдерде, рок-операларда ерекше толықтығы және рельефтігімен көрінеді, мұнда мәнерлілік құралдарының толассыз дамуы композитордың музыкалық ойлауының көріну формаларының бірі ретінде қызмет етеді.

Өнер синтезінің құрамдас бөліктерінің бірлігі көркемдік және музыкалық-драмалық оймен анықталады [159, 11 б.]. Ойынның болуының арқасында үйлесімді бірігу үрдісінде мағыналы концептуалды идеяларды білдіретін музыкалық және музыкадан тыс жанрлар өзара әрекеттеседі. Бұл академиялық (опера, оратория, симфония, театр және әдеби жанрлар) және эстрадалық-ойын-сауықтық (трагедия, комедия элементтері бар қойылымдар, моральдық-этикалық нормалардың, құндылықтардың болуы немесе әртістердің орындау бағдарламасы бар заманауи концерт) жанрлар болуы мүмкін. Қазіргі музыка мәдениетіне тән осы екі бағыттың қатар өмір сүруінің нәтижесінде мюзикл және рок-опера жанрлары пайда болды.

Егер қазіргі кезде батысеуропалық, американдық және ресейлік мюзиклдер мен рок-балет дамудың мықты дәстүрлері мен коммерциялық мүмкіндіктері бар жетекші жанрлар болса, онда Қазақстанда жасалған бұл жанрлар әлі күнге дейін «жаңа» және тыңдаушылар аудиториясын қабылдауда берік орныға қоймаған композиторлық тәжірибенің эксперименттік зертханасы болып табылады. Соған қарамастан жыл өткен сайын мюзикл мен рок-операға қызығушылық артып, төл туындылар қойылып, жаңа шығармалар пайда болуда. Өкінішке орай, бұл жанрлар қазақ музыкатану әдебиетінде

(жеке мақалаларды қоспағанда) жеткілікті түрде қамтылмаған. Мюзикл және рок-опера бүгінде эстетикалық және образдық ерекшелігін терең деңгейде қарастыруды қажет ететін ХХ-ХХІ ғасырлардағы ең зерттелмеген музыкалық-драмалық жанрлардың бірі болып қала береді.

Эстрадалық орындаудағы заманауи үрдістерге сай интерпретацияланған шығарманың көркемдік-дыбыстық бейнесі, оның мазмұндық элементтері (тембр, желі, қозғалыс; колориттік, қарқындық, динамикалық контрасттар), музыкалық-мәнерлілік элементтері (метроырғақты және тембро-динамикалық құралдар, речитациялар, мелос), орындаушы музыканттың мәтінге мағыналық құрылым ретінде қатынасы маңызды мәнге ие болады [101, 165-170 б.].

Теледидар, аудио, бейне, бұқаралық ақпарат құралдарының арқасында шет елдердің мюзиклдері қызықты әрі түрлі-түсті қойылымдарымен және қабылдауға жеңілдігімен ерекшеленді. Оларға қарағанда, қазақстандық композиторлардың шығармалары мағыналық мазмұнының тереңдігімен ерекшеленеді. Мұндай шығармалар қалың оқырманның өз елінің тарихына, халықтың мәдени құндылықтарына, мемлекеттің өмірінде маңызды рөл атқарған тұлғаларға, эпикалық ертегілерге, мифтер мен аңыздарға деген қызығушылығын қалыптастырды.

Сондай-ақ сезімдік салаға – махаббатқа, достыққа қатысты және жас ерекшеліктеріне сай қарапайым көрерменге бағытталған тақырыптар танымал бола бастады, атап көрсетсек: Б. Қыдырбектің «Досымның үйленуі» (2011), А. Серкебаевтың «Астана!» (2010), С. Еркімбековтің «Сенің арманыңдағы үй» (2011), И. Аутовтың «Три дома окнами во двор» (2019) мюзиклдері.

Бұл жанрлар музыкалық өнердің әйгілі және сүйікті салаларының бірі – эстрадалық музыканың бір бөлігі екенін ескерсек, мұндай туындылардың танымалдылығы айқын. Қазақстанда рок-опера, мюзикл сияқты эстрадалық музыкадағы көпшілік сахналық жанрлардың өзіндік ұлттық мектебі қалыптасты және біртіндеп дамып келеді. Сандық, мүмкін кейде сапалық көрсеткіштері жағынан Қазақстан композиторларының шығармаларындағы бұл жанрлар әлі де болса халықаралық стандарттардан төмен болуы мүмкін, бірақ бұл жанрлардың даму үрдісі қайтымсыз және өзіндік ерекшелігімен өзгешеленеді.

Шығарма жасаудың ең басына тоқталсақ, идеяны, сюжетті табу – қызықты мәтін (либретто) жасау – жоспар құру және сахналық әрекетті жүзеге асырудың маңыздылығын ескеруіміз керек. Аспаптық сүйемелдеуде шығарманың тембрлік бояуына белгілі бір реңк беретін заманауи немесе халық музыкасының аспаптары жиі қолданылады.

Мюзиклдер мен рок-опералардың музыкалық мәтіні джаз музыкасына, танымал эстрадалық әндердің (ресейлік және қазақстандық) әуендік және ырғақтық ерекшеліктеріне, музыкалық фольклорға негізделуі мүмкін.

ХХ ғасырдың екінші жартысынан бастап Қазақстанның музыка мәдениетінде әлемдік және отандық музыкалық сахнаның өрлеуіне, табысқа жетуіне және танымал болуына байланысты тыңдармандардың қабылдауында сапалы өзгерістер орын ала бастады. Жаңа образды-тақырыптық шешімдер

пайда болуда, қазақстандық музыкалық шығармашылықтың жанрлық және стильдік шеңбері кеңейіп, оның мәнерлеу құралдары байып, жетілдіріліп келеді. Қазақстандық тыңдармандар арасында көпшілік жанрлардың шынайы табысының кепілі – композиторлардың шығармашылығымен қатар орындаушылардың виртуоздық шеберлігі болып табылады. Образдың ашылуының жоғары дәрежесі, шекті эмоционалдық драматизм, вокалдық партияның әр элементіне мағыналық жүктеменің жоғарылауы, автордың ойына тереңдей ену – міне, мюзикл мен рок-опера жанрларының болуы мен дамуының маңызды шарттары осылар. Ұлттық мюзикл және рок-операның қайталанбас және өзіндік қасиеттерін қалыптастыруда *европалық және дәстүрлі қазақ өнерінің синтетикалық өзара әрекеттестігі маңызды рөл атқарады* [160, 1-5 б.].

Этникалық көркем мәдениетте қалыптасқан ең бай дәстүрлерге негізделген Қазақстанның музыка мәдениетінің алуан түрлілігін атап өткен жөн. Ел тарихындағы кеңестік кезең – ХХ ғасырдың екінші жартысы Қазақстанның мәдени кеңістігінің қалыптасуына, музыкалық өнердегі жанрлық палитра мен орындаушылық мәдениеттің кеңеюі мен еселенуіне елеулі әсер етті. Соған қарамастан қазақ халқының көркемдік ойлауының, дүниетанымының, көзқарасының, музыкалық мәдениетінің ұлттық ерекшеліктеріне қатысты мәселелер кейіннен музыкалық академиялық және эстрадалық өнердің, әртүрлі жанрлардың, сондай-ақ орындаушылық стильдің қалыптасуы мен дамуына елеулі әсер еткендігімен байланысты сұрақтар ең маңызды болып табылады. Қазақ халқының музыкалық, вокалдық және аспаптық орындаушылыққа кеңінен араласуымен сипатталатын шығармашылық қабілеті әлі күнге дейін сақталып қана қоймай даму үстінде.

Өткен ғасырдың екінші жартысындағы музыкалық шығармашылық композиторлардың халықтық ән өнеріне деген қызығушылығының артқанын және оның ерекшеліктерін неғұрлым тереңірек зерттеп білуін көрсетті. Ұлттық салт-дәстүрді түсіндіру мен фольклорды жүзеге асыруда жаңартылған көзқарас іздестіру уақыт талабы болды. Сонымен қатар этнография фольклорға қарағанда кәсіби ұлттық мәдениеттің қалыптасуы мен дамуының алғашқы кезеңі үшін заңдылық болып табылса да, фольклорды жүзеге асырудың белсенді заманауи шығармашылық әдісіне орын берді. Қазақстандық композиторлар халықтық музыкалық ойлаудың заңдылықтарын түсінуге ұмтылады. Бұл ладалық-интонациялық салаға ғана емес, сонымен қатар түр жасаудың қалыптасу ерекшеліктерін, құрылымын және даму принциптерін анықтауға да қатысты. Олардың шығармашылығына ұлттық ұстанымды түсіндіру, фольклорды жүзеге асыру, ұлттық дәстүрді жаңғыртуға жаңашыл көзқарас тән болып келеді. Ұлттық фольклорлық әндерді, интонациялық-ладалық, метро-ырғақтық ерекшеліктерді заманауи күрделі ладалық гармония тәсілімен, заманауи композиторлық техникамен батыл синтездеуге көптеген мысалдар келтіруге болады.

Сол дәуірдің ең асқақ, жасампаз идеяларын бойына сіңірген бүгінгі күннің көкейтесті мәселелерін қозғайтын көпшілікке арналған әндердің

кеңінен танылуы байқалады. Интонациялық көпшілдігімен, ержүректілігімен және сезімталдығымен ерекшеленіп, танымал болған көптеген әдемі лирикалық әндер туды. Поэтикалық мәтіннің мәнерлі образдарымен органикалық үйлесетін және бай образды мазмұнды қамтитын жарқын, есте сақтауға оңай әуенге ие бола отырып, қазақстандық эстрада әндері өзінің ең жақсы үлгілерінде қабылдау мен орындау үшін кеңінен қолжетімді болды. Сол дәуірдегі көпшілікке арналған әндер күрделі, ойлы ішкі дүниесі бар замандастардың рухани келбетін жан-жақты ашуымен ерекшеленді. Бірегей музыкалық тіл және оның ең маңызды стилистикалық ерекшеліктері көптеген қазақстандық композиторлардың шығармашылығына үлкен әсер етті және әлі де әсер етуде.

XX ғасырдың екінші жартысындағы эстрадалық мәдениетте қазіргі өмірден алынған әлеуметтік тарихи тақырыптарға қызығушылық сақталуда. Мюзиклдің Қазақстанда кеңестік музыкалық-мәдени кеңістіктегідей кең таралмаған оперетта жанрымен ортақ белгілері болғандықтан, олардың кейбірінің театр сахналарына шығуы және экранда көрсетілуі танымалдықтың және осы жанрларға деген тыңдармандар аудиториясының қызығушылығының артуына айтарлықтай әсер етті.

Бұл тұрғыда сол кезеңде танымал болған И. Дунаевскийдің «Вольный ветер», «Белая акация», Ю. Милютиннің «Трембита», Д. Кабалевскийдің «Весна поет», Д. Шостаковичтің «Москва – Черемушка» және басқа да оперетталар үлгілі болып табылды. Көпшілік тыңдармандар назарының концерттік және музыкалық өмірге барған сайын ұлғаюы, көрермендер мәдениетінің дамуы (сапалық және сандық тұрғыдан) және олардың көркемдік сұраныстары қазақстандық композиторлардың назарын тақырыптың айқындылығы мен алуан түрлілігімен үйлестіретін жанрларға аударады.

Кеңес дәуіріндегі көрермендердің жаппай көркемдік мәдениетінің өсуі тыңдаушылардың жүрегіне жол тауып, олардың рухани қалыптасуына әсер етуі тиіс сол этикалық-эстетикалық идеалдарды, халықтық музыкалық ойлаудың тарихи қалыптасқан нормаларын, сондай-ақ ән дәстүрлерін сақтауға және таратуға қатаң, талапшыл көзқарас жағдайында өтті.

Олар тек музыкалық қана емес поэтикалық құрамдас бөліктің де маңызды рөлінің арқасында спектакльдің образды әлемін барынша бейнелейді. Қазақстан композиторларының алдында отандық, сондай-ақ шетелдік стильдер мен мектептердің алуан түрлі тәжірибесін сыни тұрғыдан игеру және өңдеу тәжірибесінің орасан зор өрісі ашылды. Қазақ ән өнерінің ғасырлар бойы қалыптасқан дәстүрлері халықтың ең бай рухани тәжірибесін ғана емес сонымен қатар ауызша дәстүрдің ұрпақтары қалыптастырған өзіндік мағынасы бар музыкалық тілді білдіреді:

– әндердің музыкалық тілі мағынасы XIX ғасырдағы қазақтың салт-дәстүрі, тұрмыстық және халықтық-кәсіби әндерімен терең генетикалық байланысы бар қалыптасқан жүйені көрсетеді;

– әндердің музыкалық тілінде қазіргі эстрадалық ән құралдары дәстүрлі музыкалық мағынаның таңбалы элементтерімен біріктірілген [161, 241-246 б.].



## 2.1 А. Серкебаевтің «Астана» мюзикліндегі қалыптастырушы аспектілер: жанрлық-стильдік ерекшеліктер

Алмас Ермекұлы Серкебаев – кеңестік, қазақстандық және американдық композитор, пианист, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері, Қазақстан Мемлекеттік сыйлығының лауреаты. 1948 жылы Алматы қаласында, опера әншісі Ермек Серкебаевтің отбасында дүниеге келген. 1955-1966 жылдар аралығында Күләш Бейсейітова атындағы Республикалық музыкалық мектепте фортепиано класы бойынша оқыған. Мектепті тәмамдаған жылы Алматы мемлекеттік консерваториясына фортепиано класына түсіп, бірінші курсты аяқтағаннан соң композиция мамандығына Ғазиза Жұбанованың сыныбына ауысқан. 1998 жылы отбасымен Америка құрама штаттарына қоныс аударған.

Композитор өзінің шығармашылығында әр жанрларда музыка жазады. Алғашқы жетістігі «Ақсақ-құлан» балетінің қойылымымен байланысты. Абай атындағы Қазақ мемлекеттік опера және балет театрының сахнасында өткен туындының тақырыбын авторға ұстазы Г.А. Жұбанова ұсынған болатын. Балеттен кейін «Брат мой, Маугли» рок-операсы жарыққа шықты. Басқа да күрделі туындылар қатарында Екінші симфония, фортепиано мен оркестрге арналған II және III концерт бар.

Сонымен қатар, Алмас Серкебаевтің камералық жанрларда да жазған шығармалары аз емес. Камералық оркестрге жазған «Шалқыма» күйі композитордың «визит карточкасы» болып саналады. Шығармашылығының басым бөлігін маэстро ән, театр және кино музыкасына арнаған. Жеке соло скрипкаға арналып, кейін «Folio Verso» деген атаумен танылған соната белгілі музыкант, скрипкашы Марат Бисенғалиевке арнайы жазылған.

2006 жылы пианист Теміржан Ержановтың орындауында Үшінші фортепианолық концерттің қазақстандық премьерасы өтті. Оркестрді басқарған Қазақ ССР Халық әртісі, Ресей Халық әртісі Фуат Мансуров. Сол 2006 жылы «Томирис» операсы жарыққа шығып, 2007 жылдың соңына қарай Қазақ Мемлекеттік опера және балет театр сахнасында алғашқы қойылымы болды. Аталған сахна төрінде «Тлеп» деп аталған балет премьерасы да ұйымдастырылды [162].

Шығармашылығына шолу жасау нәтижесінде композитордың жанына сахна жанры, демек, музыка, сөз және сахналық қозғалыс бірлігіне негізделген опера-театр-балет алаңы жақын екеніне көзіміз жетті.

Мысалы, «Астана!» мюзиклы өзіндік стилімен, мақсатымен және композитордың ойы мен эмоцияларын шынайы жеткізудегі әдіс-тәсілдерімен ерекшеленеді. Бұл туындыда Қазақ елінің астанасы көпшіліктің ортақ үйі ретінде, жастарды бақытқа бөлеген жас қала бейнесінде суреттеледі.

Зерттеуші И. Бакаева мюзиклды «Заманауи сюжеттерге жазылған опералар» деп жіктейді [158]. Қазақстанның опера өнерінің жіктелуін осындай категориялық түсіндіру опералардың жалпы тарихи заңдылықтарға сай пайда

болуымен, яғни опералардың мемлекеттік тапсырыс бойынша заманауи тақырыптарға жазылуымен байланысты.

Қазақ музыка тарихында сюжеттік желіні тың игеруге, Целиноградты қалпына келтіруге арналған опералар аз емес. Мысалы, Е. Брусиловскийдің «Алтын астық» (1940) пен «Мұрагерлер» (1964), Қ Қожамияров пен Н. Тлендиевтің «Алтын таулар» (1960), Е. Рахмадиевтің «Тың туралы ән» (Песнь о Целине, 1980) опералары. Алмас Серкебаев та осы тақырыпты туындысының өзегіне айналдырған. Осылайша, «Астана!» мюзиклының шығу тарихы Қазақстан елінің астана күніне орай жасалған тапсырыспен байланысты. Осы тұрғыдан алғанда келесі жолдар орынды «... что подтверждает его принадлежность к социально-актуальной группе произведений» [163; 69 б.].

Басында композитор «Бәйтерек» деп аталатын опера жазуды ойластырған екен. Ол комедиялық мазмұнда, сол жанрға сай элементтерімен жоспарланған: мазмұнында интригасы бар; басты кейіпкер әрдайым қиын жағдайдан жеңіл шыға алатын ақылды әрі тапқыр; және де негізгі кейіпкер міндетті түрде киім ауыстырады. Музыкалық негізін де классикалық операдағындай ария, ансамбль құрап, әр бөлімнің соңы кең ауқымды хор сахналарымен аяқталады. Уақыт өте келе, 2009 жылы, композитор бұл туындысын операдан мюзиклге айналдырып, қайта жаңғыртады. Әрине, мюзикл талаптарына сай, шығармада құрылымдық жағынан ауқымды өзгерістер орын алып, би және ансамбль нөмірлері қысқарады, динамикалық және біртұтас бейнені суреттеу үшін орындары ауысады. Сонымен қатар, композитор шығарманың мәнін де өзгертеді. Музыка алдыңғыдай басымдылығынан айырылып, хореографиямен (мюзиклдегі би шығарманың тікелей мазмұнына араласпай, тек астарын ашып отырады), прозалық мәтінмен (музыкалық қимылды тоқтатып, сахналық дамуды жалғастыратын кеңейтілген диалогтардың орын алуы) және сценографиямен (номерлік құрылым) бір қатарға тұрады.

Аталған опералық компоненттер мюзикл партитурасына өте жарасымды кірісіп, оның негізгі мәніне әсер етіп, біте қайнасады. Атап айтқанда, мюзикл қойылымының **сәндік фондында көрінетін ойын-сауық** (Астанадағы көріністер мюзикл үшін арнайы тікұшақтан түсірілген. Мысалы, бірінші бөлімде елорда әуежайының панорамасын және Астананың басқа да белгілі орындарын көруге болады), сондай-ақ қазіргі заманға сай технологиялық прогресті суреттейтін **режиссерлік идеялар** (ұшақ қозғалтқышының шуы, Маринаның мотоцикл мініп шығуы, телефон қоңырауын пайдалану, финалда Арман мен Асамидің Бәйтерек шарына көтерілуі; Бәйтеректің уықтары тарқатылып тұрған үлкен шаңыраққа айналуы).

Мюзикл мазмұнына келетін болсақ, оның негізгі бағыты – лирика, басты интрига комедия немесе сатира арқылы бейнеленеді [164, 165].

Сонымен, «Астана!» мюзиклы Мәдениет министрлігінің конкурсына қатысып, авторы Алмас Серкебаев 2009 жылы осы шығармасы үшін «Ең үздік опералық туынды» деген номинациямен Гран При иеленді. Либреттосын

жазған Юрий Кудлачев. Алғашқы қойылымы 2010 жылдың 26-шы қазан күні Бейбітшілік және келісім сарайында өтті.

Бірнеше драматургиялық шиеленістерге (линии) қарамастан, «Астана!» мюзиклының негізін бір ғана интригасы бар қарапайым сюжет құрайды. Мазмұндық желісі «Вестсайдская история», «Отверженные», «Ромео и Джульетта», «Нотр-Дам де Пари» сияқты күрделі емес [166-173]. Бірақ, нақты осы қасиеті оны опереттамен жақындата түседі.

Орындаушыларды атап кетсек:

**Асами** (Осаке университетінің студенті) – Айгүл Ниязова, К.Байсейітова атындағы ҰОБТ; Асем Сембина, Құрманғазы атындағы ҚҰК;

**Арман** (жас дәрігер, Алматы қаласынан) – Нұржан Бажекенов, Абай атындағы ҚҰАОБТ; Ерлан Жандырбай, Шымкент опера театры;

**Тамура** (қосалқы бөлшектер зауытының иесі, Астана қаласынан) – Евгений Чайников, К. Байсейітова атындағы ҰОБТ; Болат Есимханов, Абай атындағы ҚҰАОБТ;

**Сержан** (Тамураның хатшысы, Арманның бала кезінен досы) – Талғат Мұсабаев, ҚР еңбек сіңірген қайраткері; Андрей Трегубенко, Абай атындағы ҚҰАОБТ; Талғат Галеев, К. Байсейітова атындағы ҰОБТ;

Сержанның сүйіктісі **Марина** – Гүлжанат Сапакова, К.Байсейітова атындағы ҰОБТ; Елена Ганжа, К.Байсейітова атындағы ҰОБТ; Оксана Давыденко, Абай атындағы ҚҰАОБТ;

**Мужчина** – Талғат Мұсабаев, Александр Сметанин, Абай атындағы ҚҰАОБТ; Андрей Трегубенко, Абай атындағы ҚҰАОБТ;

**Әйел адам** – ҚР еңбек сіңірген өнер қайраткері Жаннат Бақтай, Жамиля Жарқынбаева, К. Байсейітова атындағы ҰОБТ;

**Әуежай менеджері** -Расул Нугербеков, К. Байсейітова атындағы ҰОБТ; Олег Татамиров, Абай атындағы ҚҰАОБТ;

**Әйел-сантехник** – Мансия Естекова, К. Байсейітова атындағы ҰОБТ; Анастасия Дубинская, ҚазҰӨУ;

**АХАЖ тіркеушісі** – Жанна Омарова, К. Байсейітова атындағы ҰОБТ; Ирина Наумова, М. Горький атындағы орыс драма театры;

**Той қонағы** – Бейімбет Танарықов, К. Байсейітова атындағы ҰОБТ; Ерол Садуакасов, К. Байсейітова атындағы ҰОБТ;

**Арманның анасы** – Әсия Абдрахманова, К. Байсейітова атындағы ҰОБТ; Мейрамгуль Калиахметова, К. Байсейітова атындағы ҰОБТ;

**Даяшылар, такси жүргізушілері, стюардессалар, ұшқыштар, жолаушылар, полиция қызметкерлері, шаштараздар, спортшылар, серверлік қызмет қызметкерлері** – балет және қоғамдық сахналарды орындайтындар әртістер К. Байсейітова атындағы ҰОБТ; ҚазҰӨУ студенттері; К. Байсейітова атындағы ҰОБТ симфониялық оркестрі; вокалдық джаз-ансамбльдер, «Гүлдер» ән және би ансамблі құрамынан.

А. Серкебаев мюзиклінің сабақтастық байланысы ХХ ғасырдың бірінші тоқсанындағы АҚШ-тың джаз номерлері бар эстрадалық қойылымдарына әкеледі. Олардың музыкалық тілі американдық музыканың негізгі құрамдас

бөліктерінің біріне айналды. Бұл өз алдына мюзиклдің жанр ретіндегі мәнерлі құралдарына да әсер еткен.

1943 жылғы Американдық бродвей қойылымдарының мюзиклдері – «Оклахома!», «Звуки музыки», «Вестсайдская история», «Хелло, Долли!», «Смешная девчонка», «Моя прекрасная леди» және тағы да басқалары.

«Астана» мюзиклы әзіл аралас махаббат туралы баяндайтын лирикалық екі бөлімнен тұрады.

Мазмұны шынайы тарихи фактілерге негізделген: Асами – екінші дүниежүзілік соғыста тұтқынға түсіп, Ақмола маңайына жер аударылған жапон офицерінің немересі. Бұл факт либреттода Тамура партиясында нақты көрсетілген: «Оның атасы соғыстан кейін осы жерде лагерьде болды. Оны қарапайым қазақ әйел құтқарды... Асами, Қазақстанға қарауы тиіс...» [174].

### Бірінші акт.

Бірінші акт келесі музыкалық нормерлерден тұрады: «Достар кездесуі» – Арман мен Сергей дуэті («Сәлем»), Асами ариеттасы, Тамура куплеттері. Музыкалық спектакльдің алғашқы тактілерінен бастап көрермен астананың әзіл мен күлкі, махаббат пен бақытқа толы көңілді атмосферасына бөленеді. Мюзиклдың жалпы сипатын әуежайдағы бірінші көрініс жеткізеді. Басты кейіпкерлердің алғашқы сахнаға шығуын кассирмен болатын сахна драматургия жағынан шегіндіреді десе болады. Әуежайдағы кассир жаңылтпаш тәріздес тез орындалатын речитативпен суреттеледі (№1 мысалды қара. А. Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Әуежайдағы көрініс).

### Ноталық үлгі №1. А. Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Әуежайдағы көрініс

Кассир:

Voc. *mf*

Для удобства пасса-жи-ра в на-шем а-э-ро-пор-ту всё в на-ли-чи-и най-дётся.

Pno. *mf*

Екінші қатардағы рольді атқаратын ерлі-зайыптылар арасындағы қарапайым тұрмыстық қысқа диалогтан кейін «Улетай» музыкалық нөмірі жүреді. Өзінің мазмұндық мән-мағынасына қарай бұл сахна астананың астана болып қалыптасуындағы алғашқы он жылдығында өте өзекті болып көрінеді. Ол жылдары, әрине, астананың құрылысына әр сала мамандары қажет болатын. Бұл мюзиклдың заманауи мінездемесін әсерлендіре түседі.

Ерлі-зайыптылардың «Улетай» музыкалық номерін мюзиклдың музыкалық экспозициясы деуге болады. Кезекте сахнаға вокалды-джаз ансамблі мен бишілер шығады. Көрермендер джаз үстемдік ететін музыкалық құйынға ұшырағандай сезімде болады.

Келесі көріністе сахнаға Сергей мен Арман шығады. «Встреча друзей» (Достар кездесуі) деп аталатын дуэт екі достың қосарланған музыкалық портреті ретінде оларды көрермендермен таныстырады. Екі басты кейіпкер – жас дәрігер маман Арман мен Жапон компаниясының менеджері Сергей әуежайда кездейсоқ кездесіп қалады. Диалог арқылы құрылған жанды музыкалық көріністе ескі достар жаңалықтарымен бөліседі. Өтпелі дамудың мысалы болған бұл сахналық көрініс кезінде драматургиялық қозғалыс та орын алады. (№2 мысалды қара. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. «Достар кездесуі»).

**Ноталық үлгі №2. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. «Достар кездесуі»**

The musical score consists of three systems. The first system is for the vocalists: Arman (top staff) and Sergey (bottom staff). Arman's lyrics are "При- вет!.. И сколь-ко лет!.....". Sergey's lyrics are "При вет!..... Сколь-ко зим!..... Что ты". The second system is for the piano accompaniment (Pno.), showing the right and left hand parts. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Аяқ асты үшінші басты кейіпкер пайда болады. Келесі көріністердің дамуы сол кейіпкермен байланысты жүреді. Келген жолаушы – Осаки қаласынан келген Асами есімді жапон бойжеткен қыз. Оның музыкалық жеке портреті қарама-қайшылығымен байқалады.

Асамидің мінездемесі оның ариеттасының аспаптық кіріспесінде беріледі.

Фортепиано партиясындағы импровизациялық пассаж жапон музыкасының саздық бояуында орындалып, басты кейіпкердің ұлттық ерекшелігін танытты (№3-4 мысалды қара).

**Ноталық үлгі №3. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Асами ариеттасы. Кіріспе**

The musical score is for the piano introduction of the 'Asami Ariette'. It is marked 'Andante' and 'Piano' (pp). The score shows a complex melodic line with many accidentals and ornaments, including trills and grace notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

## Ноталық үлгі №4. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Асами ариеттасы

*Poco più mosso* ♩ = 51

Voc. *Асами:*  
Мне сно - ва снит-ся дав-ний

*Poco più mosso* ♩ = 51  
*pp*

Voc.  
сон: ре - ка - и во - до - пад, мель -

Pno.

Көрсетілген мысалда композитор жүйелік орталығы d мен екінші төмен es сатысы бар жапондық пентатониканы қолданады.

Арпеджиоланған гармониялық фигурация, мөлдір фактура, жеңіл ырғақ пен *pianissimo* динамикасы алдыңғы эпизодтың күрделілігін көлеңкелеп, жапон қызының нәзік келбеті мен жұмсақ мінезін суреттейді.

Көрерменнің назары бейнекамера сияқты дүрбелені мен қарбаласы толы әуежайдағы көріністен жеке адамға ауысып, үлкен кадрды жаңа кейіпкерге бағыттайды. Асамидің ариеттасы орындалуы барысында Тамура Асамиге қарай барады. Жас бойжеткен жапондық бастығына үлкен әсер етеді. Арман мен Сергейдің арасындағы тұрмыстық лексика қолданылған диалог жалпы мюзиклді суреттейді: «Опаньки! Ал бұл кім?», – деп сұрайды Арман өз досынан. Сергей: «Расында, "опаньки"». Бұл, айтпақшы, менің бастығым. Кіммен кездесуге келгені еді белгілі болды». Тамура Асамиді кафедегі көрші тұрған үстел басына отырғызды. Сергей сол сәтте Асамидің қасына отырады. Үстем жапон Арманға назар да аудармайды. «Сіз демалып, кофе ішіңіз, ал мен Сіздің багажыңызды алып келейін», – дейді ол Асамиге. Бұл диалог да мюзиклде көп кездесетін тұрмыстық диалогтар қатарынан болып табылады.

Жапон компаниясының директорын суреттейтін музыкалық портрет ретінде оның «Кредо Тамуры» деген ариясы орындалады. Композитор бұл кейіпкердің бейнесін ұтымды суреттеп, оған қорқынышты әрі кекшіл сипат береді. Оркестрдің сүйемелі С.Прокофьевтің «Ромео мен Джульетта» балетіндегі «Монтекки мен Капулетти» шығатын номерді еске салады. Тағы да сол ауыр әрі ебедейсіз сүйемел (аккомпанемент), шашыраңқы октавалар. Аккорд массасының қысқа ұзықтықпен жүруі қорқыныш пен күштің бар екенін жеткізеді. (№5-6 мысалды қара. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. «Тамура куплеттері». Кіріспе)

Ноталық үлгі №5. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы.  
«Тамура куплеттері». Кіріспе  
Куплеты Тамура

**Allegro**

Piano

*mf* *ff*

Pno.

*mf*

Ноталық үлгі №6. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Тамура куплеттері

Тамура:

Voc.

*mf*

Сколь-ко лет у - же и-шу я, под со-бо-ю ног не чу-я пред со-бо-ю рук не чу-я,

Pno.

Көрермендердің алдында Арманның бейнесіне қарама-қарсы бейне бой көтереді.

«Астана!» мюзиклының жанрлы-стилдік болмысынан опереттаға жақындығы байқалады.

Мысалы, Арман мен Асамидің әуежайдағы алғашқы кездесу сахнасы опереттаға тән вальс дыбыстары негізінде өтеді.

А. Серкебаевтың вальс формуласы жеңіл джаз музыкасына жақын келеді.

Мәселен, кіріспе бөлімдегі сүйемелдеу партиясының екінші және үшінші үлесі предыкт арқылы беріліп, свинг бағытын еске салады.

Бұл тұста композитор  $\frac{3}{4}$  өлшемін екіге емес, үш сегіздікке бөліп, свинг мінезін сақтап қалуға тырысқан (№7-8 мысалындарда).

## Ноталық үлгі № 7. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Вальс. Кіріспе

Moderato ♩ = 102

## Ноталық үлгі №8. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Вальс.

Арман:  
Сей-час, на-вер-но, в О-са-ке дож-дей то-сли-вий

ряд. И по во-де, как по су-ху, про

Әрине, вальс жанры өзінің нәзік романтикалық мінезімен алдыңғы карапайым тұрмыстық сахналарға қарама-қайшы келеді. Оның үстіне, Арман мен Асамидің дуэті опералық келісім дуэті түрінде жазылған. Мысалы, Асами Арманның бірінші репликасынан кейін оның музыкалық тақырыбын қайталайды. Жалпы дуэт өте үйлесімді. Кейіпкерлер бірдей эмоционалды күй кешеді. Олардың партиялары біресе бірін бірі қайталайды, біресе унисонға түседі, ендігі кезекте гетерофония әдісі бойынша бірін бірі толықтыра түседі. Бұл сахнада романтикалық лирикалық сахналарға тән толық үйлесімділік пен бақыт орнайды.

Тұрмыстық сахнаға келесі «Телефон» номерін жатқызуға болады. Мұнда Арман анасына кешігетінін айтып, ескертеді. Тамура Асамиді алып кеткеннен кейін, Арман мобильдік телефонын қолына алады.

Соңғы «Интрига» сахнасы бірінші бөлімді тез аяқтайды. Оны алдағы қақтығыстың шиеленісуі әрі шешілуінің басы деуге келеді. Композитор «интрига» атауын беріп, бұл көріністі қасақана кемшіліктерді, үнсіздіктерді, екі мағыналы тұспалдарды ашу үшін пайдаланады.



Вокалды-би үлгісіндегі «Интрига» номері рэгтайм жанрында жазылған (№9 мысалды қара). Төменгі бас дауысындағы секірулер, екпіні ауысқан 4 үлесті өлшем, үйреншікті синкопалар, тез жылдамдық – осының барлығы рэгтаймға тән ерекшеліктер.

**Ноталық үлгі №9. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Интрига**

♩=144

The image shows a musical score for a piece titled 'Интрига' by A. Serkebaev. It consists of two staves: a vocal line (labeled 'Вокал') and a piano accompaniment (labeled 'Piano'). The tempo is marked as ♩=144. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, with a dynamic marking of 'f' (forte). The vocal line is mostly silent in this excerpt, with some notes visible in the first measure.

**Екінші акт**

Тамура мен Сергейдің дуэтінен Тамураның самурайлық көзқарасы айқын көінеді, ол енді Асамиге деген сезімін жасырмайды. Тамура жеке партиясын орындағандықтан, оның басымдылығы байқалып, Сергейдің рөлі елеусіз қалады. Сергейдің партиясы Тамураға бағытталмаған жеке репликалардан тұрады. Музыкалық және драматургиялық тұрғыдан қарағанда бұл дуэт жеке кейіпкерлердің бейнесінің және жалпы көріністің даму динамикасының дәлелі болып табылады.

Асами мен Сергейдің сахнасы да дуэтке жатады. Алайда, бұл көріністе Асами Тамура туралы күдіктерімен бөліседі. Сергей Асамиге бәрін реттейтінін айтады. Сахнаның соңында екі кейіпкер келісім дуэті әспеттес, үйлесімді ән айтады. Олар бір бірінің фразалары мен мотивтерін қайталайды. Осылайша, бұл сахна да өтпелі дамудың (сквозное действие) бір бөлігі болып табылады. Музыкалық даму жағынан бұл сахнада мәнерлі құралдары имитация мен канон болып табылатын екі контрастты – гетерофониялық және полифониялық қосдауыстылықтар кездеседі.

Тамура мен Сергейдің сахнасынан кейін сергейдің «Паруса» ариясы жүреді. Бұл ария кейіпкердің бейнесіне динамика беруге бағытталған. Секіртпелі ырғақ пен оркестрдегі қою гармониялы аккордты фактура Сергей образына өжеттілік, пафос пен батылдық қосады.

«Кредит жайлы сен не білесің?» деген тақырыпқа құрылған Арман мен Сергейдің келесі номері мюзиклда көтерілген тақырыптың өзектілігін айқындай түседі. Достар, Арман киімін ауыстырып, қарт бизнесмен кейіпінде Тамурамен мәмілеге отыратыны туралы келіседі. Киім ауыстыру, кейіпкерлердің орнын ауыстыру және тағы да басқа алдау сәттері бар сахна мюзиклды опера-буффаға жақындата түседі.

Асами мен Мадина арасындағы диалог екі кейіпкердің қарама-қайшылығын күшейте түсіп, артынша Тамура келеді. Мадина екеуі оның тұрмысқа шығатыны туралы айтады: «Бармайсың!» музыкалық номері.

«Менің ойымша, бүгін бәрі сәтті болмақ!» квинтеті бес кейіпкердің драматургиялық жолын бір түйінге түйгендей (№10 мысалды қара. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. «Менің ойымша, бүгін бәрі сәтті болмақ!» квинтеті). Бұл көріністен құрамында ансамбль, квинтет орын алатын академиялық опера жанрымен жақындығы байқалады. Әр кейіпкер бір фразаны қайталап орындағанымен, әр қайсысы өз армандары мен қиялдарына сай өз ойы мен өз мазмұнын жеткізеді.

**Ноталық үлгі № 10. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы  
«Менің ойымша, бүгін бәрі сәтті болмақ!» квинтеті**

385

Voc. *f* Мне ка-жет-ся, се-го-дня по-вез-ло! Я у-му ка-жет-ся, се-го-дня по-вез-ло! Я по-ви-дал-ся со-сво-ей лю- *f* Мне так се-

Pno. *mf* О, как мне по-вез-

*Екінші акттың екінші суреті* Астана алаңында, Бәйтерек монументінің қасында өтеді.

Әуежайдың бірінші сахнасында алғаш рет пайда болған ерлі-зайыптылар сахнасы осы акт пен бірінші актінің бірінші сахнасымен, яғни, мюзиклдің басталуымен архитектуроналық доғаны құрайды, демек, осы идеяны қисынды түрде аяқтайды.

Екінші рөлде болса да, қосалқы кейіпкерлер негізгі кейіпкерлерге қатысы бар екені анықталады (Мадина ерлі-зайыптылардың жиені болып шығады). «Бұл қала» музыкалық нөмірі көріністі жекеден жалпыға ауыстырып, басты кейіпкерлердің арасындағы шиеленісті алыстатады.

Ғұрыптық «Жар-жар» әні үйлену тойының, неке қию символы ретінде енгізіледі. Сонымен қатар, мюзикл ішінде қазақ ұлттық нақышты суреттейтін бұл жалғыз музыкалық көрініс болып табылады. Дегенмен, композитор бұл музыкалық белгіні өзінің жалпы музыкалық жүйесіне цитата ретінде ғана енгізеді. Ғұрыптық «Жар-жар» әні диатоникалы болса, оның гармонизациясы 12 сатылы хроматикалық тоналдікке алып келген. Дыбыстық биіктік жүйесінің орталығы *c-d-g* көп интервалды кварто-секундалық үндестік болып табылады. Қарапайым гармониялық айналым осы дыбыстық жүйеде

автентикалық қызмет атқарса, жүйе орталығының *g-cis-fis* үндестігімен ауысуын білдіреді.

Негізінен композитор бұл жерде ХХ ғасыр музыкасында қалыптасқан полифония пластов композициялық техникасын қолданады. Төменгі бас дыбысында I және V сатылар автентикалық айналым үлгісімен кезектесіп жүреді. Гармониялық толықтыру – ортаңғы қабат – *c-d-g – g-cis-fis* көп интервалды үндестіктердің көмекші айналымы. Соңында, үшінші қабат – ғұрыптық «Жар-жар» әнінің темасы. Осылайша композитор фольклорлық диатониканы өзінің гармониялық ойлау жүйесімен сәйкестендіреді (№ 11 мысалды қара. А. Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Той шеруі).

**Ноталық үлгі № 11 мысал. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Той шеруі**

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of notation. The first system starts with a vocal line (Voc.) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line is marked with a forte dynamic (*ff*) and the piano accompaniment with a forte dynamic (*f*). The second system starts at measure 585 and ends at measure 588. The score includes treble and bass clefs, various musical notations like notes, rests, and dynamics.

Үлкен той сахнасы 3 бөлімнен тұрады. Екі шеткі бөлімдер жар-жар тақырыбына құрылған. Ортаңғы бөлімде сантехник пен Тамура арасындағы диалогтан кейін Тамура сантехникпен бірге кетеді. Осылайша сюжет ілгері басады. Реприза динамикалы. Бұл бөлімде жар-жарды барлығы орындайды – жеке әншілер, ансамбль, оркестр және хор. Жар-жар темасы бірнеше рет қайталанған соң, композитор оның гармониялық вариациясын жасайды.

Той сахнасы біртіндеп финалға ұласады. Бұл – елорданы дәріптеу апофеозы. Музыкалық тұрғыдан финал солистерді, хор мен оркестрді біріктіреді, оның аясында жеке және ансамбльдік вокалдық импровизация орындалады. Осылай авторлар мюзиклдың басты идеясын іске асырады. Жаппай көпшілік мінездемені хор, хорға арналған сахналар мен хореография жасайды.

Астананың астана темасы ән-ұран үлгісінде жүреді (№ 12 мысалды қара. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Финал

«Бұл қала» деп басталатын алғашқы әуен сөйлесу ырғағы мен интонациясына негізделген, содан кейін бір дыбыстағы қозғалыс әуеніндегі кең секірістері бар «Ол жас әрі сымбатты» әуенімен өтеледі.

## Ноталық үлгі №12. А.Серкебаев «Астана!» мюзиклы. Финал

714

Voc. *Арман*  
Го-род э - тот

*mf*

Pno.

717

Voc.  
- он ю-ный и строй - ный,

Pno.

Мюзиклде орын алған би сахналары жеке кейіпкердің емес, жалпы көпшіліктің орындауында сахнаны толық алып, көтеріңкі көңіл күй мен қуаныш сыйлайды.

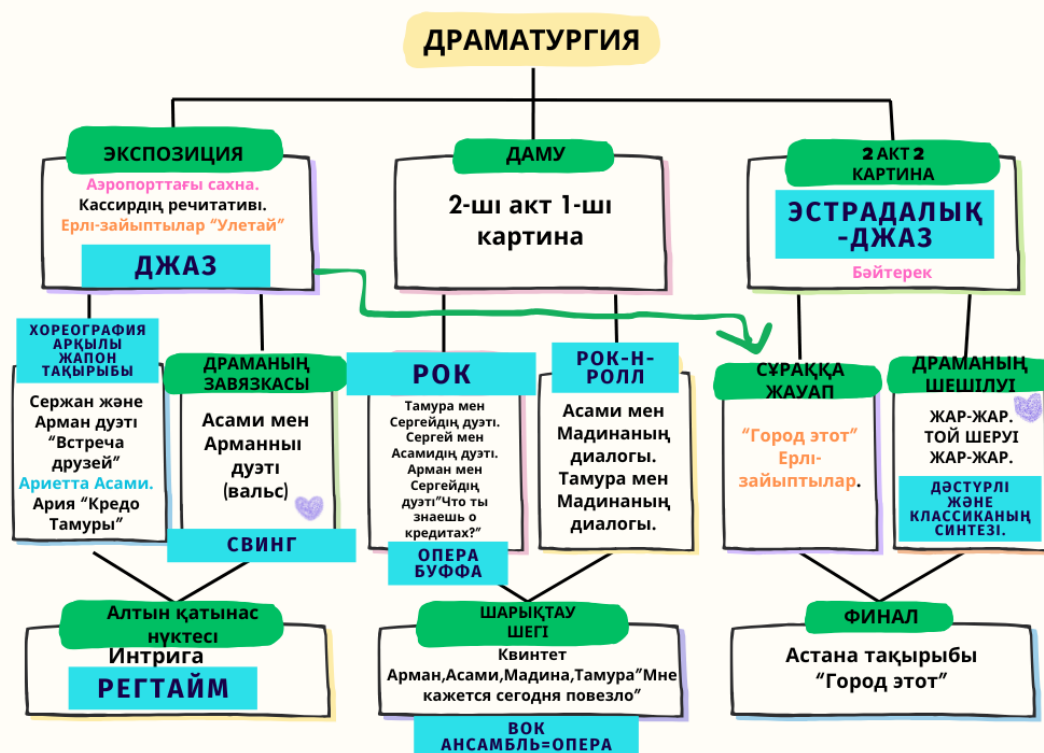
Бұл туынды драматургиясының негізін жас хирург Арман мен Жапон елінің Осаки қаласынан келген студент қыз Асамидің бір көргенде ғашық болған махаббат сезімдері құрайды. Аталған басты сюжеттік желіге қарсы тұратын Касушико Тамура – Жапон елінен келген, автомобиль бөлшектерін сатумен айналысатын кәсіпкер (заманауи кәсіпті көрсету арқылы Маскандидің «Сельская честь» туындысындағы Альфионың кәсібімен параллель жүргізіледі).

Мюзиклдегі жанжал басқа да мюзиклдердегі сияқты үш адамның арасындағы махаббаттан туындайды, яғни Арман-Асами-Тамура арасындағы сезімнен басталады.

Сюжеттің былай өрбуі қазақ операларында да орын алады, мысалы, Е. Брусиловскийдің «Қыз-Жібек», М. Төлебаевтің «Біржан – Сара», Ғ. Жұбанованың «Еңлік – Кебек», Е. Рахмадиевтің «Қамар-сұлу» және тағы да басқа операларында кездеседі. Сюжет желісінің осы тұрғыдан дамуын толық қанды зерттеген ғалым – Омарова А.Қ. [175]. Бұл шиеленісті Тамураның хатшысы әрі Арманның бала кезінен досы – Сержан (алғашқы нұсқасында Сергей) және оның құрбысы Марина екеуі шешуге тырысады.

№1 сызбада көрсетілген мюзиклдің музыкалық драматургиясы осылай түсіндіруге мүмкіндік береді:

## Сызба №4 «Астана!» мюзиклының драматургиясы»



1. А. Серкебаевтың «Астана!» мюзиклының драматургиясы музыкалық театр нормаларына сәйкес келеді және классикалық канондар бойынша құрылған (басты кейіпкерлердің экспозициясы, драманың завязкасы дуэт «Вальс», интрига, даму, шарықтау шегі, драманың шешілуі мен финал).

2. Мюзиклдың драматургиясы опера немесе рок-операдағы сияқты дамымайды: лейтмотивтер мен әр кейіпкердің жеке лейттемы жоқ. Бірақ, «Астана!» мюзиклдың әр басты кейіпкердің тек өзіне тән жеке музыкалық стилі бар. Арман – неаполитан операсының үлгісіндегі речитатив, бірақ сүйемелдеуі бар немесе әуенге салынған реплика арқылы суреттеледі. Асамидің ұлттық бейнесі музыка емес, хореография арқылы, қолында желдеткіші бар кимоно киген қыздар, жапон тіліндегі «осашибури дэзу» сөз тіркестері мен шәй ішу рәсімі арқылы суреттеледі. Тамура Катана қылышы мен жағымсыз кейіпкерге тән Бас дауыспен бейнеленген. Сергей (Сержан) – сатира арқылы ашылатын комедиялық кейіпкер. Тіпті партитурада Маринаның оған «Фигаро» деп Моцарттың Фигаросына теңеген жері бар. Мадина (Мария) – Асамидің қарсы бейнесі – заманауи, сәнқой, сөзі жаргондарға толы, қыдырымпаз кеш қызы. Мадинаның бейнесі басты кейіпкер Асамиге қарама қарсы қою үшін әсерлендіре берілген. Жапон қызының образы «Шанель-Коччинель» (клавирде «Шмотки») деген жалғыз ариясы арқылы ашылады. Бұл ариясында ол жастар қолданатын слэнг сөздер қосып айтады: «Такая чумовая информация», «такая тема», «тусили в клубе», «носить фуфлю».

3. Семантикалық-символдық және дыбыстық бейнелеу әдістерін қолдану – қоңыраудың үні – тағдырдан сыр шертетін белгі ретінде Сергейдің

(Сержанның) шумақтарында орын алады (бұндай әдіс орыс операларына жиі кездеседі).

4. «Астана!» мюзиклы Мюзикл жанрының Бродвей нұсқасы бойынша жазылған. Бірінші орынға қолданыстағы және салыстырмалы стильдердің әртүрлілігі шығады. Біздің ойымызша, ол өткен ғасырдың 40-шы жылдары пайда болған прогрессивті джаз өнеріне жақын. Прогрессивті джаздың дамуы музыканттардың еуропа композиторларының жетістіктеріне сүйене отырып, музыкада гармония мен тоналдік жағынан эксперимент жасауларымен байланысты<sup>5</sup>. Либретто авторы Юрий Кудлах былай дейді: «Мюзикл написан в сочетании с американской, французской, русской и казахской музыкой». Мюзиклда әртүрлі және т.б. жанрлы-стильдік ерекшеліктері вальсқа көп көңіл бөлінетін опереттамен байланысты. Жеке әншілердің академиялық орындауы джаз үлгісіндегі оркестрленуімен, рэгтайм жанрымен, свинг мәнерімен жүреді. Жалпы алғанда, мюзиклда музыкалық материалдың 3 түрі орын алады: джаз, эстрада және қазақтың дәстүрлі музыкасы. Әрине, әр қайсысы өз жанрларымен жүреді. Сол себепті мюзиклды полижанрлық туындының классикалық үлгісіне жатқызуға болады. Музыкатанушы Ү. Жұмакова «Астана!» мюзиклы туралы жазған мақаласында *«По органичному единству драматического действия, музыкального сопровождения, вокального интонирования, хореографического и пластического движения, визуального изображения, светового решения, зрелищных эффектов (вплоть до деталей костюмов), по динамичности и насыщенности мюзикл «Астана!..» отвечает канонам жанра, установленным классическими образцами Дж. Гершвина, Р. Роджерса, Л. Бернштейна, Э. Ллойд Уэббера»* деген сөздері біздің ойымызды растайтыны анық [176].

5. **Мюзиклдың композициясы** біріне бірі қарама қарсы келген жанжал, лирика және комедиялық нөмірлерден құрылған. Жеке партиялардан тұратын сахналар қозғалысты тежейді. Ал диалогтар, дуэт пен ансамбльдер керісінше жүргізеді. Вокалды-би көріністері негізгі ойды нақтылап, әр кейіпкердің бейнесін толықтыра түседі. Контрастты құруда көмекші әдіс ретінде «жаппай» (массовой) және «академиялық» музыканың құралдары пайдаланылады. «Достар серті» композициясының бірінші бөлімі еуропалық шығармалардан, ал екінші бөлімі қазақстандық хиттерден тұратын бір біріне қарама қарсы екі бөлімге негізделген:

---

<sup>5</sup> Энциклопедиялық басылымдарда прогрессивті джаз туралы келесі түсініктеме берілген: «XX ғасырдың 40-шы жылдарында Джаз Олимпін бағындырған жас орындаушыларды үйреншікті джаз әдіс-қимылдары қанағаттандырмады. Еуропалық музыканттардың тәжірибесін қолдана отырып, олар биг-бэнд стилінде қалыптасқан дәстүрлі орындаудан кетуге тырысты. Олардың ізденістері свингтің жаңа формаларына, сынық ырғақтарға, политональдікке, тұрақты екпіндердің алмасуына, бұрын соңды қолданылмаған жаңа аспаптарды енгізуге әкелді» [177].

Прогрессивті джаз көрнекті музыкант Стен Кентон және оның оркестрінің шығармашылығымен танылды. С.Кентон «Artistry» деген атпен біріккен осы бағытта бірнеше альбом жаздырған. Бұл стильмен өзін сынап көргендер қатарында аранжировщик Гил Эванс, Бойд Райбэрн, Пит Руголо, әнші Кристи Джун, Кей Уиндинг (тромбон), Эд Сафрански (контрабас), Шелли Мейн (ұрмалы аспаптар). Гил Эванстың қатысуымен Майлз Девистің оркестрі прогрессивті джаз стилінде «Майлз впереди», «Порги и Бес», «Испанские рисунки» альбомдар сериясын шығарған [177].

## Кесте № 5 «Астана» мюзиклдің құрылымы»

1 сахна	Увертюра
2 сахна	Я.Френкельдің музыкасына жазылған «Алма-Ата» әні, хормен орындалады
3 сахна	Экзамен Hit the Road Jack R.Charles
4 сахна	Let's Dance Girl Битлз Can,t Buy Me love Битлз
5 сахна	«16 қыз» Досмұқасан
6 сахна	«Я видел Ангела...» Ангел - тақырып
7 сахна	«Қайдасың» - «Дос-Мұқасан»
8 сахна	«Сағындым сені» - «Дос-Мұқасан»
9 сахна	Махаббат тақырыбы Махаббат тақырыбына жазылған вариациялар 1, 2 «Алматы түні» - «Дос-Мұқасан» «Алатау» - «Дос-Мұқасан»
10 сахна	«Мен сенің тұтқыныңмын» Жұманың Ариясы (Сөзі Б.Қайырбековтікі)
11 сахна	«Той жыры» - «Дос-Мұқасан»
12 сахна - Финал	Болжаусыз махаббат (Сөзі Б.Қайырбековтікі)
13 сахна	Той жыры. Финал

6. Эстрадалы-джаз мәнерінде жазылған «Город этот...Астана!» **қорытынды әнді** барлық кейіпкерлер қосылып орындайды. Бұл ән финалда елорданы дәріптеп, Қазақстанның болашағы жарқын болады деген мағынамен айтылады. «Достар серті» мюзиклінде де финал үш бөлімнен құрылып (11, 12, 13), соңында барлық кейіпкерлер қосылып салтанатты аяқтайды.

7. Мюзикл жанры негізінен **дәйексөз қолдану принципін** білдіреді: «Астана!» мюзиклінде – Естай Беркімбауұлының «Құсни-Қорлан», тұрмыстық «Жар-Жар» әндері мен Ф. Мендельсон-Бартольдидің «Той шеруі» (Свадебный марш)<sup>6</sup> қолданылған. Ең басты ерекшелігі – айтылған 3 туындының дәйексөзі соңғы сахнада орын алады. Бұл, әрине, қазақтың ұлттық музыкасы мен еуропалық үйлену салттары біріккен полистилистиканың дәлелі. Дәйексөз қолдану принципі қазақстанның басқа да мюзиклдерінде қолданылады. Мысалы, «А-студио» мен Батырхан Шүкеновтың әндері негізінде жазылған «Джулия» мюзиклы немесе «Достар серті»<sup>7</sup>. Аталған екі

<sup>6</sup> Бірінші дәйексөз – Естай Беркімбауұлының «Құсни-Қорлан» әні қазақ халқында махаббат пен адалдықтың символына айналған. Автор бұл әнді кіріспе элемент ретінде ғана қолданады, себебі, партитура мен клавирде көрсетілмеген. Бұл кез келген ұл өкілдеріне түсінікті болатын, музыка тілімен жеткізілген махаббат сезімін білдіру. Асами, қазақ тілі мен мәдениетін білмесе де, Арманның айтқанын жүрегімен түсініп, ғашықтық сезімін қабылдайды. Дәйексөз тура емес.

Партитура мен клавирде кездеспейтін жар-жар әні де қойылым кезінде орындалады.

Үшінші дәйексөз – Ф. Мендельсонның «Той шеруі» («Свадебный марш») – финал бөлімінде неке кию рәсімі кезінде 3 мәрте және АХАЖ қызметкері салтанатты құттықтау сөзін сөйлеген кезде орындалады.

<sup>7</sup> «Достар серті» мюзиклы – мүлдем ерекше туынды. Бұл Мемлекеттік «Қазақконцерт» концерттік ұйым базасында ашылған «Astana Musical» жас музыкалық театр коллективі шығарған тұңғыш қазақстандық мюзикл.

мюзиклдың екеуі де таза Қазақстан өнімі болып саналады, себебі екеуі де шет ел мамандары мен әртістерінің қатысуысыз дүниеге келген. «Джулия» мен «Достар серті» мюзиклдері жарқын әрі жеңіл қабылданатын спектакльдер болып табылады. Сюжет желісінде қайғылы «нота» кездесуі жалпы мазмұнның көңілді сәттерінің әсерін еселей түсу үшін қолданылады деген ойдамыз.

«Достар серті» мюзиклының мазмұны төрт жас жігіттердің достығы туралы. Оқиғаны баяндайтын шығарманың кейіпкері – 63 жастағы Марат. Оның еске алу монологы оқиға желісін құрап, көрермендерді өткен ғасырдың 70-ші жылдарына жетелейді. Сол кез стилизациясы өте шынайы әрі қарқын суреттелген. Көпшілік сүйіп тыңдайтын халық композиторлары Шәмші Қалдаяқов, Нұрғиса Тлендиев, Ескендір Хасанғалиев пен «Дос-Мұқасан» ансамблінің репертуарындағы танымал ретро-хит әндер сюжетпен ұтымды үйлескен. Сонымен қатар, мюзиклда «Битлз» тобының («Girl», «Can't buy me love») және туынды авторы Артур Оренбургскийдің сол стильге сәйкес вокалды және аспапты композициялары орын алады.

Жанр жағынан «Достар серті» – таза махаббат пен шынайы жігіттер арасындағы достықты баяндайтын лирикалық комедия. Қарапайым сюжеттің желісі өсіп келе жатқан динамикамен дамып, шығарманың шарықтау шегіне сәйкес хэппи-эндпен аяқталады.

8. **Комедиялық опера дәстүріне сәйкес киім ауыстыру сахналары**<sup>8</sup>: Арманның банкир шал болып киім ауыстыруы және соңғы Арман мен Асамидің неки қию сахнасындағы Марина мен Сержанның, Тамура мен Сантехничканың және т.б.

9. Мюзиклдың әрі нөмірі заманауи симфониялық оркестрдің сүймелдеуімен өтеді. Оркестрдің құрамы өз алдына джаз орындайтын – диксиленд: флейта, кларнет, труба, ұрмалы аспаптар жинағы, соло және бас-гитаралар, фортепиано, скрипкалар. «Достар серті» мюзиклінде музыка, аранжировка, оркестровка Артур Оренбургскийдің қолынан шықты. «Джулия» мюзиклінде бэнд және дайын жазба пайдаланылды.

10. Қазақстанның жетекші музыканттарының «Астана!» мюзиклы жайлы айтқандары.

*«Астана!» мюзиклы – осы жанрға қойылатын талаптарға толық жауап беретін шығарма»,* – деп белгілі композитор Ж.Тұрсынбаев өз пікірімен бөлісті.

---

«Astana Musical» – еліміздегі тұңғыш мамандандырылған мюзикл театры. Театр соңғы тенденцияларға бағытталған отандық мюзиклдердің бірегей репертуарының иегері. «Достар серті» мюзиклының сюжеті («Клятва друзей») – еліміздің әртүрлі қалаларынан консерваторияға оқуға түсуге келген төрт жас жігіттің берік достығының және бастарынан кешкен қызықты оқиғаларының тарихы.

Либреттоның авторы – ҚР еңбек сіңірген қайраткері Бақыт Қайырбеков, драматург – Әннас Бағдат. Композиторы – белгілі дирижер, ҚР еңбек сіңірген қайраткері Артур Оренбургский. Режиссер – Еслям Нұртазин.

<sup>8</sup> Кейіпкерлер костюмы – арнайы тапсырыс бойынша мюзиклға 400-ден аса костюмдер тіктірілді: басты кейіпкерлер, стюардессалар, жолаушы, полицей, оққағар, шенеунік, жаяу жүргінші, жапон қыздары. Әртістермен жұмыс театр гримерлері, арнайы шақырылған макияж суретшілері және басқа да жұмыстар конкурстық жұмыстар деңгейінде жүргізілді.



Мюзиклдің шығармашылық тобының кезекті қойылымында Ресейден келген қоюшы-суретші Вячеслав Окунев былай деді: «*Бәйтерек – елорда рәміздерінің бірі. Біз қаланың керемет сүйкімділігін көрдік. Сол себепті біз осындай керемет әсер алғаннан кейін мінсіз тамаша туындыны дүниеге әкелдік*».

Композитор Алмас Серкебаевтың өзі: «*Мен бұрыннан халықтың жүрегінен ерекше орынға ие болатын және бір көргеннен адамды бей-жай қалдырмайтын мюзикл жазуды армандайтын едім. «Астана!» мюзиклының қойылымына 52 миллион теңге жұмсалды. Қымбат декорация, кәсіби дыбыс пен свет – бұның барлығы үлкен қаражатты талап етеді. Басты мақсатымыз – болашақта елордамызда мюзиклдер жастар театрын ашу, әрине*».

Ресейден келген қоюшы-режиссер Юрий Александров: «*Әдеби негізі мықты ұлттық музыка жаза алатын композиторлар бар екені мені қатты қуантты. Қазіргі кезде бұл өте маңызды*».

Мюзиклда тағы да бірнеше **қосымша драматургиялық жолдар** бар:

а. Қазақстан астанасында символға айналған махаббат отының тұтануы, қоғамда жаңадан туып келе жатқан отбасы ұяшығы – Еркек пен әйел мюзиклдың басында қоштасып, уақыт өте келе Ер азамат командировкадан оралғаннан кейін бірі бірімен қайта қауышады. Осы тұрғыдан қарастырғанда Астана қаласы жаңа қарым-қатынас орнататын, еліміздің болашақ ұлттық әуелеті ретінде жастарды өзіне тартатын, мемлекеттің экономикалық, әлеуметті және мәдени өміріне үлкен жетістіктер әкелетін символы ретінде көрсетіледі.

б. Қазақ салт-дәстүріне жататын құдалық пен сүймеген адамына тұрмысқа шығу қазақ операларының сюжеттік желісінде жиі орын алатын құбылыс. Мысалға, Е. Брусиловскийдің (Жібектің сүйіктісі – Төлеген, Бекежанның қолынан мерт болады), М. Төлебаевтің (Біржан – Жанбота болыстың қолынан өледі), Е. Рахмадиевтің (Қамарды еркіне қарсы, қалың мал үшін Нұрұм байға күйеуге береді) операларында махаббат қайғылы реңге ұшырайды. «Астана!» мюзиклінде бәрі ойдағыдай оң шешіммен шешіліп, Асами жас хирург Арманды таңдап, көрініс қазақтың дәстүрлі жар-жарымен аяқталады.

с. Сержан (Сергей) – қосалқы кейіпкер. Ол өзінің бастығына қарсы шығып, «Абай» операсында сияқты, жанжалды тоқтатып, жастарға болысады.

д. Күш көрсету сахнасы. Бұл көрініс те «Қыз Жібек», «Біржан – Сара», «Қамар сұлу» операларындағы осындай сахналарды еске салады. Бірақ, дегенмен, «Астана!» мюзикліндегі ол экшн-көрініс іспеттес тез өтіп, қажетті финалға әкеледі.

е. Сонымен, Қазақстан композиторларының мюзиклдері мазмұны және ұсыну стилі жағынан әр түрлі келеді. Дегенмен, барлығына ортақ байланыс нүктелері бар. Ол сюжеттік желісінен, музыкалық драматургиясынан, заманауи әдістерді қолдануынан – сандық технология,

жарқын декорация, трансформацияланатын сахна төрі, ерекше инновациялық свет пен дыбыс режиссурасынан байқалады.

**f. Кесте № 6 «Мюзиклдерді салыстырмалы талдау»**

	Астана	Мен армандаған үй	Достар серті	Джулия
Авторы	А.Серкебаев	С.Еркімбаев	XX ғасырдың «Алтын хиттері».	Репертуар Б.Шукенова
Сюжет	Қазақ пен жапон қызының арасындағы махаббат	Америкалық азамат пен қазақ қызының арасындағы махаббат	Алматыға келген 4 достың достығы.	Жастардың достығы
Орын	Астана	Астана	Алматы	Алма-Ата-Алматы
Приоритет	Қазақ еліндегі тұңғыш мюзикл	ҚазҰӨУ студенттері қатысқан тұңғыш мюзикл	«Astana Musical» жас музыкалық театр коллективі шығарған тұңғыш қазақстандық мюзикл	Қазақстан жұлдыздары қатысқан тұңғыш мюзикл
Концептуалдылық	Адами капиталды құру, елдің әл-ауқатының факторларының бірі ретінде қарастырылатын урбанизация			

**Қорытынды:** қазақстандық мюзиклдер ерекше семиотикалық мәнге ие. Себебі, Астана мен Алматы мегаполис қалалар ретінде түрлі этностық топтарды біріктіретін коммуникативтік, әлеуметтік және мәдениетаралық орталықтар ретінде; жаңа отбасының қоғамның әлеуметтік бірлігі және мәдениетаралық диалог ретінде қалыптасу орны; музыкалық бағыттардың полистилистикалық әртүрлілігінің шоғырлануы ретінде қабылданады.

**2.2 Т. Мұхамеджановтың «Жерұйық» рок-операсының драматургиялық композициясындағы «Ұлттық негіз»**

Т. Мұхамеджановтың [178, 179] «Жерұйық» рок-операсы 1979 жылы жазылған. Композитордың өзі шығарма жанрын «вокалдық-аспаптық ансамбльге арналған зонг операсы» деп анықтайды. Неміс тілінен аударғанда Song – бұл эстрадалық ән, бірақ шын мәнінде бұл термин неміс драматургі және режиссері Б. Брехттің «эпикалық театрындағы» (театр теориясы) баллада түрін немесе музыкалық нөмірлерді белгілеуді білдіреді [180]. Оның пьесалар мен спектакльдерді құру әдістері еуропалық театр мәдениетінің тарихында берік орын алды, олардың ішінде біз үшін ең маңыздысы *драмалық әрекетті эпикалық баяндаумен үйлестіру* болып табылады.

Шығарманың эпикалық қыры өткен уақытта болған оқиғаларды көрсетуді қамтыса, драмалық жағы негізінен қазіргі кездегі әрекеттерді меңзейді. Оның үстіне бұл екі аспект немесе «эпос пен трагедияның

объектілері таза адамдық, маңызды және аянышты болуы керек» [181]. Гете бойынша мотивтерден біз мыналарды ажыратамыз:

- Алға ұмтылу;
- Өткенге жүгіну;
- Болашаққа арнау [181, 249-252 б.].

Сонау XVIII ғасырдағы ұлы ағартушының ойларына жүгінгенімізге карамастан, Гетенің эпос пен трагедияға – физикалық, адамгершілік және қиял әлемдері қол жетімді болуы керек деген идеясы біздің заманымыздың идеясымен үйлеседі [182]. Бұл интерпретация Т. Мұхамеджановтың «Жерұйық» рок-операсының драматургиясында да көрініс тапқан. Маэстро Төлеген Мұхамеджанов қойылым жанрын Гете көзқарасына толық сәйкес келетін «рок-поэма» деп анықтады. Төлеген Мұхамеджановтың рок-операсы заманауи музыкалық мәнерлеу құралдарын іздеумен, ұлттық дәстүрді шығармашылықпен дамытуға ұмтылуымен ерекшеленеді. Музыкалық композиция, додекафония, сонористика және рок-музыканы ұлттық деңгейде пайдалану техникасының соңғы жетістіктеріне сүйену осыдан туындайды [183-215].

Бұл жұмыстың сахналық нұсқасында хор, ансамбльдер және «іс-әрекет барысы» бойынша орындалатын жеке нөмірлер қолданылады. Шындық автоматты түрде көшірілмейді, оның тікелей-сезімдік атмосферасына немесе оның көркемдік үрдістегі «ұйымдастырылуына» барынша жақындау сақталады. Шындықтың маңызды белгілері толық және шынайы түрде немесе жалпылаудың жоғары дәрежесімен берілуі керек. Сонымен қатар сентименталды қиялдау, кейіпкерлердің сезімдеріндегі үлкен психологиялық тереңдік, «осы дүниенің күштеріне» қатысты өткір сын жоқ. Ең бастысы – бейнеленген оқиғаларға қатысты аналитикалық, сыни көзқарас көрермендер аудиториясының ой-зердесіне әсер етіп, санасын оятады. Көрерменнің енжар, селқос куәгерден шығарманың бірлескен авторына біртіндеп ауысуы байқалады. Бұл міндетті орындауда музыка маңызды рөл атқарады. Нәтижесінде қызығушылық бейнеленген оқиғалардың аяқталуына, түйіні шешілетін жеріне емес, барысына оянады.

Либреттоның авторы Қ. Мырзалиев, оркестрге арналған аранжировкасын Б. Құсайынов пен А. Дүйсенов жасады.

Орындаушылар: Жәнібек Мұсаев, Жанқалдыбек Түленбаев, Бекжан Кәрібаев, Бауыржан Исаев, Светлана Васина, Бауыржан Нұрымбетов және басқалар.

Аңыздар мен тарихи мысалдардың арқасында танымал болған авторлардың басты кейіпкерлерді таңдауы қызықты. Мысалы, басты кейіпкер Асан Қайғы – XV ғасырдың соңындағы белгілі ақын әрі философ, оның шығармаларын жинап, ақындық мұрасын зерттеуге шығыс ғұламалары Ш. Уәлиханов, Г. Потанин, сондай-ақ кеңес жазушылары С. Сейфуллин, М. Әуезов зор үлес қосты. ХХІ ғасырдың соңғы онжылдығында футурологиялық контексте Асан қайғының бейнесін қарастыру өзекті болды [216-221]. Шығармаларында ізгілік, сүйіспеншілік, жанашырлық, бақытқа

жету, адамдар арасындағы теңдік идеяларын насихаттап, өзінің еліне мәңгілік мамыражай, құтты мекен – «жерұйықты» іздеген Асан Қайғыны Ш. Уәлихановтың «көшпелілер, дала философы» деп атауы кездейсоқ емес. Оның өлеңдерінің мазмұны біздің қазіргі заманымызбен үндес [222].

Была полноводной моя Сырдарья,  
Был глубоким Ишим и Иртыш.  
Где наш быстрый Жаик, топивший брега,  
Семиречья высокий камыш?  
Кто ответит пред нами за мёртвый Арал,  
За мельчающий Каспий и чёрный причал,  
Кто спасёт наш Балхаш, и Зайсан, кто спасёт?  
С нетерпением нас ждёт всех пустой эшафот!  
Белые лебеди стали черны,  
Кровавым копьём стоят камыши,  
Берег умыт ядовитой водой,  
С Каспия плачет волна за волной...  
Труд стал позором постыдным,  
И вор стал героем в степи,  
Правду и честь подзабыли,  
Откуда единство страны?  
О, казахи! Уничтожьте пороки!  
Беззаботность не прощается судьбой!  
Верю! Придут султаны и пророки,  
Степь Великую наполнить теплотой...  
...Что ищем с тобою моя, Желмая?  
Повидали мы весь степной материк,  
Лишь одно должны осознать сыновья,  
Что нужно самим создавать Жеруык... [223, 92 б.].

«Жерұйық» туралы әлемдік мифтер мен аңыздарға жүгінсек, бұл сөздердің бірнеше мағынасы бар:

- адам ұмтылатын тілектердің, үміттердің және мақсаттардың объектісі;
- қысымшылықтан, зәбір көруден жасырынатын жер табу әрекеті;
- құдайдың өсиеттері орындалған және белгілі бір этикалық-адамгершілік нормалары сақталған жағдайда кез келген жерде жұмақта өмір сүру мүмкіндігі;
- жеңіл, қуанышты және бақыт орнаған, үміт еткен жер [224-227, 228-242].

Құдайдың иудей халқына көрсеткен көмегі туралы қасиетті библиялық мәтіндердің жарқын мысалы, сондай-ақ басқа халықтардың көптеген аңыздары, мифтері мен ертегілері еріксіз еске түседі. Мысалы, орыс жазушылары И. Бунин [243], Н. Тэффи [244], А. Куприн [245], және басқаларының мазмұны махаббат, қуаныш, үміт, азап туралы әңгімелері де «жерұйық» жайлы ұғымды толықтырады.

Асан Қайғы шығармаларында «жерұйықтың» мәні – жай ғана жердің ырыс-игілігіне қанағаттану емес, туған даланың данагөй хандары ел қамын жеген «қой үстінде бозторғай жұмыртқалаған заман», халықтың туған жерін молшылық пен гүлденген елге айналдырған өзгерісі мен түрленуі. Бірақ өз идеяларының утопиялық сипатын түсінген Асан Қайғы терең ой мен мұңға батып толғанады, сондықтан оны халық Қайғы (қайғылы-мұңды) деп атаған [223].

Асан Қайғы шығармашылығында философиялық-дидактикалық жанрлар – толғау, терме, өсиет және афоризмдер басты орын алды. Бұл жанрлар рок-операда да көрініс тапқан, атап айтқанда, №2 Жырау, №3 Толғау, сондай-ақ, Асан Қайғы мен жағымсыз кейіпкер Өзәзілдің арасындағы айтыс (М. Булгаковтың «Мастер и Маргарита» романының кейіпкері Азazelлоны еске түседі).

Басты кейіпкер Асан Қайғыда (№7, №13, №16, №22, №24) оның бақытты ел іздеу идеясын, бүкіл қазақ рулары мен тайпаларын біріктіруді, қарапайым халықтың жаңа өмірге деген арман-үмітін суреттейтін – бес ария бар. Асан Қайғының музыкалық баяндауын қарастырайық.

Асан Қайғының бірінші ариясы (*f-moll*) оның ішкі дүниесі мен тәжірибесін ашады. Асан – өз халқының ұлы. Арияны музыкалық әрлеуде қазақтың халық аспаптары қыл-қобыз, домбыра, шаңқобыз қолданылады. Арияға кіріспе сөз қыл қобызда орындалады. Тақырыптың бірінші бөлімі бастапқы мотивтен оның ауыспалы өзгерісі ретінде шығады:

### Ноталық үлгі № 13



Сөздері мен музыкасы қайғыға толы: «тағдыр бізді тумай жатып тонады...». Секвентті дамуда:

### Ноталық үлгі № 14

6

Тағ дыр біз ді, ту май жастып то на ды, То нал ған ел, қа лай ты ныш бо ла ды. Та ту-тәт ті е кі қа зақ үй і нің, А ра сы на бір сай тан кеп қо на ды.

Жеңіл лирикалық хорда (*F-dur*) көңіл-күй күрт өзгереді: өйткені әлі де өзгертуге болады, тек үміт пен сену керек. Хор музыкасы мәнерлі және аянышты. Әуен секста мен октаваның лирикалық интервалына секіріп, кең ауқымды қамтиды:

### Ноталық үлгі № 15

17

Хал қым үшiн қай түп кір ге бар ма дым, О сы жол га

23

гұ мы рым ды ар на дым. Тоз ған ел ді үй ыс ты

28

рып бір жер ге, Оз ған ел ге ай нал ды ру ар ма ным.

Екінші және үшінші шумақтар образдың дамуына одан әрі серпін бермек. Қарсы күштермен бетпе-бет келгенде Асанның партиясында ашулы интонациялар пайда болады. Оның қанағаттанбауы әуендік желінің өзгеруінен үзіліспен үзіліп, мотивтердің қайталануынан көрінеді. Музыкамен сүйемелдеу алаңдатарлық және қарқынды, құрылымы тығыз болады, динамикасы күшейеді.

Соңғы қайырма *E-dur* тональдылығында естіледі (халық Асан Қайғыға қосылады) және бақытты аяқталуды білдіретін гимн сипатында болады: «Асан-Қайғы Әзәзілмен шайқаста міндетті түрде жеңеді».

Екінші ариядағы (*f-moll*) Асанның музыкалық сипаттамасы пафетикалық интонациялармен айтарлықтай байытылған. Ария көріністі қаһармандық, өрлікпен аяқтайды. Ария трагедиялық сипаттағы контрасты ортаңғы бөлігімен қарапайым үш бөліктен тұрып ( $ABA_1$ ), дыбыстың ерекше мәнерлілігі және қарқындылығымен үйлеседі:

### Ноталық үлгі № 16

6 Қай рат жі гер мол шы гар бой ы мыз да, Мыс қыл а қыл жоқ шы

13 гар ой ы мыз да Е кі қы ран да ла сы бір құз ғын га жем бо ла

13 ды а гай ын, қой ы ныз дар.

Ариялардың ортаңғы бөлігінде кенеттен, күтпеген жерден электр аспаптары, бас-гитаралар мен барабандар пайда болады және сүйемелдеуге ауыр салмақ тастайды. Вокалдық бөлім мәнерлі орындау стиліне толы болады. Оның негізіндегі әуенді речитатив:

### Ноталық үлгі № 17

31 Тоқ таңыз\_дар үш тар лан бас тық на -ған. Ұ на май ды е -сі ріп

35 — жас тық на ган а шу е мес, кек е мес\_ өк те е мес, же ну ке рекмұн дай да\_

39 бастық қа на

Әзәзілдің музыкалық мінездемесі оның арандатушылығынан айтарлықтай ерекшеленеді. Орындау стиліндегі контраст бірінші орынға шығады. Әзәзілдің негізгі аспабы рок стилі және оны сүйемелдеуші: орындаудың эмоционалдық тоны, дыбыс қарқындылығы, қайталау, ырғақтық остинато, синхронды ырғақ, бит сияқты ерекше мәнерлі әдістердің жиынтығы. Аспаптық сүйемелдеуде жеке электрогитара (лейтембра), клавишті аспап, барабандар, бас-гитара ерекше орын алады. Сонымен қатар күлкі, «сиреналар», глиссандо сияқты арнайы әсерлер қолданылады. Әзәзілдің образды сипаттамасы алдымен прологта берілген үш аспаптық лейтмотивтерден шығады.

Әзәзілдің бейнесі жеке нөмірлерде – үш арияда дамиды, олардың музыкалық мазмұны лейтмотивтерге негізделген.

Арияда ол қарсыласы Асан Қайғыға ауыз салып, халықты өзінің әділдігіне сендіреді. Сонымен оның алғашқы Ариясында адамдар әлемінде болудағы басты мақсаты халықты бөлу және жою екендігі туралы айтылады. Екінші арияда Асан Қайғы екеуі қызу пікірталасқа түсіп, батырлармен айтысады. Үшінші арияда Мариям мен Дударды дәстүрді бұзды деп айыптайды.

Әзәзілдің бірінші ариясы *d-moll* тональдылығында жазылған – бұл кейіпкердің негізгі кілті, лейттональдылық. Вокалды партиясы речитативті, біртекті, сипаты жағынан қатаң, өзгерген дыбыстар мен хроматизмдерден құралған. Эмоционалды қарқындылық жоғары секвентальді қозғалыста ғана аяқталады. Кейіпкер жалбарынып сиқыр сияқты: «Мен өлмеймін, өлмеймін, өлмеймін!» дейді:

### Ноталық үлгі № 18

23  
Жі бер мей мін е сем ді. Қу дай ма ган тап сыр ган. Ел қыл ма деп осы ел ді.

28  
За маң де сең а гай ын, де ген дей мің. Сұм дық па деп, қай жер де, е

34  
лең дей мің. Мен өл мей мін, өл мей мін, мен өл мей мің. өл мей мің.

Жалпы алғанда ариялар динамика мен қарқынның жоғарылауымен ерекшеленетін ауыр рок дыбысымен, әзәзіл, залым ырғақпен сүйемелденеді.

Сонымен Әзәзілдің музыкалық бейнелілігі әннің басталуын қайталаудың мүлде болмауымен, остината, бай хроматизм, синкопалық ырғақпен сипатталады. Аккомпанементте рок-ансамбльдің мәнерлі құралдары пайдаланылады, әртүрлі электронды аспаптардың үні басым, бүкіл кешен Әзәзіл шайтанның болмысын көрсетеді. Оның ұраны: «Қазақ деген ұлт бар. Мен бұл халық ешқашан бірікпесін, бақытсыз, сорлы болсын деймін. Мен адамдардың сеніміне кіріп алып іштей құртып жіберемін. Мен өлсем де өзімнен ондаған, жүздеген кекесін мен мысқылды жұлып алып тастасам да, оларға зиян келтірудің барлық жолын қарастырамын».

Келесі басты кейіпкерлер – қос ғашық – Дудар мен Мариям. Олардың есімдері қазақ музыка мәдениеті тарихындағы шынайы кейіпкерлермен, дәлірек айтсақ, Мария Рыкинаның өзінің сүйгені – қазақ жігіті Дүйсенге арналған «Дударай» әнімен байланысты. Олардың ұлттық және діни наным-сенімдерді жеңген махаббат хикаясы Е. Брусиловскийдің «Дударай» операсында, Х. Бекхожиннің «Мариям Жагорқызы» поэмасында бейнеленсе [246], ал аталған сюжеттің бастауын сонау өткен ғасырдың XX жылдарында қазақ музыкалық фольклорының белгілі жинаушысы, музыкант-этнограф А. Затаевич жазған «Дударай» әнінің 10 нұсқасы қалады. «Жерұйық» рок-операсында екі ұлттың өкілдері – Дудар мен Мариямның махаббаты жағымсыз кейіпкер Әзәзілдің алауыздық тудыруының [247] басты себептерінің біріне айналады («бөтен елдің қызы көп бақытсыздық әкеледі»), бұл сюжеттегі өткір жағдайдың пісіп-жетілуіне әкеледі (№20 таспен ату). Дудар мен Мариямның жарқын да мызғымас махаббаты екі дуэтте (№4, №21) көрсетіледі.

Дудар мен Мариямның вокалдық дуэті лирикалық, үйлесімді дуэт құрайды. Кең тыныс, тенор дауысының колоритті тембрі Дудардың ашық махаббат сезімінің айқын дәлелі. Оның «жанарында мөлдірейді көк аспан, көк аспаным ашық болса адаспан. Жұлдыз іздеп көздерінен қыздардың,



жолаушымын талай-талай бел асқан. Айдыным жоқ жүзбеген, аймағым жоқ сүзбеген. Тапқандаймын ақыры жұлдызымды іздеген» деген сөздерден басталатын партиясы диапазонының ауқымдылығымен және әуездік байлығымен ерекшеленеді.

Әлбетте, Дудардың партиясындағы кіші септима мен үлкен секстаның интервалдарына кең секірулер вокалдық шеберлікті қажет етеді. Бұл образды орындау үшін кантилена кеңінен қолданылады. Оның еркін әрі әуезді сипаты әншіден жоғары сапалы, тұрақты вибраторның болуын талап етеді. Легато, яғни әнші дыбыстардың жақсы үйлесімін, вокалдық шеберліктің шыңын тамаша меңгерген. Композитор *Es-dur* тональдылығына заманауи гармонияларды енгізіп, аккорд қабаттарын кеңінен пайдаланған. Бірегей, қайталанбас әуездік тізбектерді, тональдық, гармониялық әуезді алмасуларды кірістіру Т. Мұхамеджановтың композитор ретінде ашқан шығармашылық жаңалығы болып табылады. Қолданылған триольдар Дудардың діріл сезімін күшейтеді:

### Ноталық үлгі № 19

Adagio ♩ = 80

The musical score is written for a large ensemble. It begins with a tempo marking of 'Adagio' and a metronome marking of '♩ = 80'. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes Dудар (Dudarky), Violin, Viola, Violoncello, Contrabass, Electric Guitar, and Bass Guitar. The Dудар part features a melodic line with prominent triplets. The second system includes D. (Dудар), Pno. (Piano), Vln. (Violin), Via. (Viola), Vc. (Violoncello), Cb. (Contrabass), E. Gtr. (Electric Guitar), and Bass. The piano part provides a complex accompaniment with many triplets and arpeggiated figures. The string parts provide harmonic support with sustained chords and moving lines. The electric guitar and bass parts have more rhythmic and melodic activity.

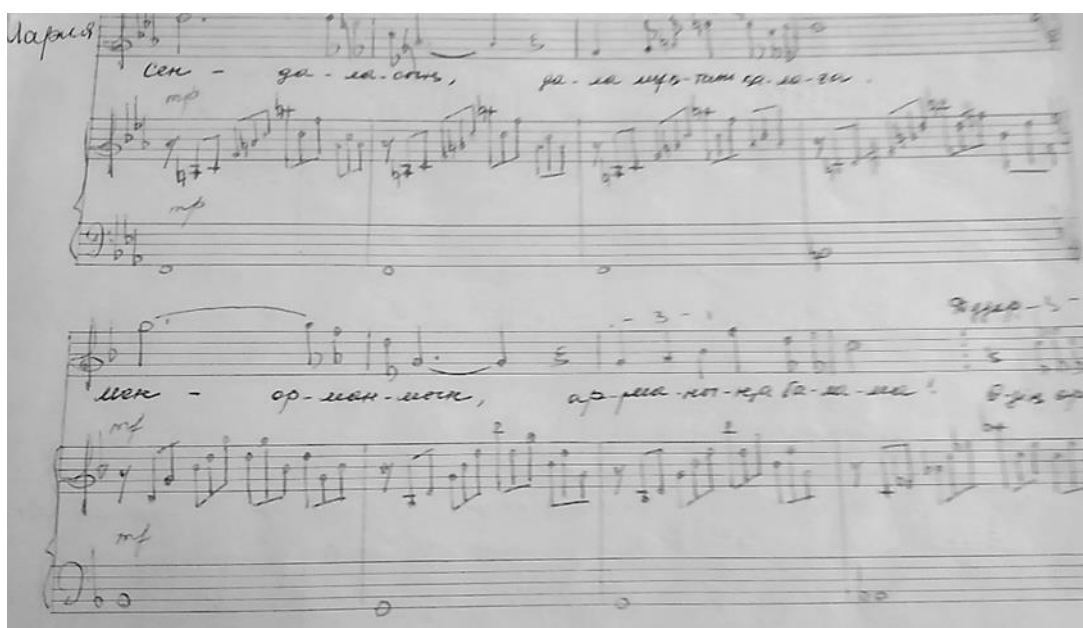
Дуэте Мариям: «Сен даласың, дала мұқтаж қалаға. Мен орманмын, арманыңа балама» – деп жауап береді, оқиға желісін бір ойдан екінші ойға жалғастыра отырып, сопрано кантиленасының көмегімен терең сезімдерін білдіреді.

Бұл вокалдық тәсіл арқылы композиторға әртүрлі мәселелерді шешу міндеті жүктеледі. Бұл нөмірде оның негізгі мақсаты – әр дауыстың толық, үздіксіз дыбысталуы. Толқын тәрізді әуезді қозғалыстар, хроматизмдер, алма-кезек ауысулар – Мариямның партиясындағы махаббат лирикасының шыңы.

Профессор А. Мұқан Т. Мұхамеджановтың әндері туралы айтқан сөздері осы операға да лайық [248].

Сипатталған сезімдердің шынайылығы, лирикалық көңіл-күйдің басымдығы, кейде аздаған мұң мен терең қайғы, ал содан кейін жарқын және қуанышты, толқыған және сүйсінген минуттармен қуантады.

## Ноталық үлгі № 20



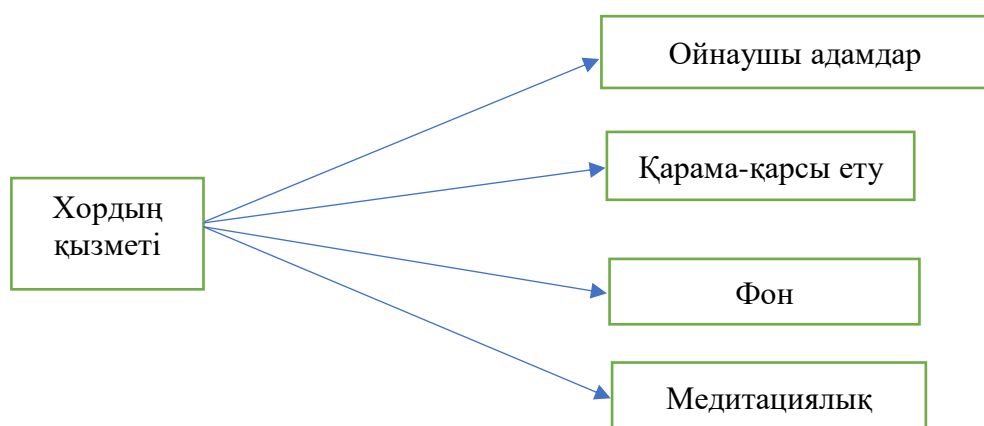
Кейіпкерлердің бірі батырлар – Іле, Ертіс, Жайық – мұндағы атаулар Қазақстандағы атақты өзендердің атаулары, мұндай жағдай кездейсоқ емес, өйткені аллегориялық түрде кейіпкер-батырлар арқылы үш жүздің образдары көрсетіліп, миф пен аңыз элементтері арқылы бекітілген билік нышандары, туған өлкенің географиялық ерекшеліктері шоғырланған. Батырлар саны – үшеу – бұл да әртүрлі халықтардың ертегілері мен қиял-ғажайып хикаяларында көрініс тапқан белгілі бір қасиетті көрсетеді. Сондай-ақ батырларды ең жоғарғы рухани шындықтың күрескері және жеткізушілері ретінде қабылдауға болады.

Кез келген театр шығармасында драматургияны дамытып, оқиға желісін нығайту үшін оң да, прогрессивті де, жағымсыз да күштер қажет. Аталған

операда алауыздық тудыратын, өшпенділік пен зорлық-зомбылық сезімін оятатын Әзәзіл қара күштерді бейнелейді.

Операда өткен мен бүгін, ежелгі дәуірлер, халықтың тарихын және т.б. оқиғаларды «қоғамдық пікір» тұрғысынан түсіндіріп бағалайтын хор маңызды рөл атқарады. Хордың осыған ұқсас қызметі бізге оның біздің дәуірімізге дейінгі VI-V ғасырлардағы грек трагедиясының өзгермейтін, тұрақты қатысушысы және драмалық театрдың қалыптасуындағы фактілердің бірі болған ежелгі замандардан белгілі. Хор антикалық Греция мәдениетіндегі трагедиялық тұжырымдаманың маңызды бөлігі болды. Хор фабуламен байланысы бола отырып рок-операда қатысушы, ойнаушы адамдар қызметін атқарады (5, 12, 13, 14, 17, 19, 22, 24), сонымен қатар *қарама-қарсы ету* (кейіпкерлерге қатысты) *қызметін*, сондай-ақ, *қоғамдық пікірді білдіру аясын* бөліп көрсетеміз. Сонымен қатар кейбір жерлерде хор *медитация қызметін* де атқарады («Жерұйық» рок-операсындағы хордың қызметі» №3 сызбаны қараңыз). Хорды белгілі бір әлеуметтік мәртебеге ие адамдар тобы – нөкерлер, адамдар, жауынгерлер, жарық пен қара күштердің бейнелері құрайды.

### № 5 сызба. «Жерұйық» рок-операсындағы хордың қызметі»



Шығарма құрылымындағы хордың кейіпкерлермен қарама-қайшылығы оның маңызды *өтпелі рөлі* туралы айтады. Хордың негізгі рөлдерін атап өту керек:

- көрермендерді сырттай қарауға, пайымдауға; идеялық құраушыларға енгізу;
- көпшіліктің, тобырдың, аудиторияның мінсіз іске асыруы;
- көріністің, актінің сәтіне қарай жағдайды бағалау;
- хордың репликалары оқиғалардың жаңа келешегіне бағыттайды;
- тембрлік-түрлі-түсті фон жасау.

Рок-операда хор бөліміндегі драмалық (диалогтар) және эпикалық (оқиғалар туралы мәлімдемелер) партиялардың гармониялық үйлесуі тән.

Мұнда әртүрлі топтарды көрсету арқылы көпшілік көріністер маңызды рөл атқарады. Негізгі оқиғалардың фоны түрінде және белсенді әрекетте,

көбінесе қандай да бір әрекетке бағытталған күш ретінде хор көріністері драматургиялық маңызы жағынан да алуан түрлі.

Хорды қосу басты эмоционалды жағдайларды жақыннан көрсетуге немесе кейіпкерлердің сезімдерін ерекшелеуге, күшейтуге және екпін беруге мүмкіндік береді. Антикалық трагедияның түсіндірме хорынан бастау алатын сахналық қойылым тұрғысынан алғанда – бұл шартты образ.

Материалдың жеке орындау және хор түрінде кезектесуі *экспрессивті тембродинамикалық контрастарды* тудырады. Жалпы екпінді білдірумен байланысты мұндай сәттер көріністің белгілі бір кезеңдерінің алдында немесе жалпылау үшін арналған. Олардың маңыздылығы ауқымының кеңеюінде де жатыр. Бұл эмоционалды тірек нүктелері сюжетті бағыттайды және болып жатқан оқиғаның салмағын көрсетеді.

Рок-операның барлық кейіпкерлерінің жеке музыкалық ерекшеліктері бар. Жағымды образдардың музыкалық сипаттамаларында камералық атмосфераны тудыратын ән айтудың эстрадалық стилі басым болады, әндер-балладалар стилі қолданылады. Вокалдық партиялар кең тынысты әуендерге толы. Олардың аспаптық сүйемелдеуінде аздаған электр аспаптары қатысады, симфониялық оркестрдің құрамы басым, дыбыстың ерекше өзгешелігі, қатаңдығы мен күші жоқ.

Рок-операда Пролог, Жырау [249-250] және Финал ерекше маңызды. Авторлар барлық әрекетті көпшілік көріністермен, жақсылық пен зұлымдық арасындағы күрестің барлық оқиғаларымен бейнелейді. Бұл суреттер бүкіл әрекеттің алғышарттары мен қорытындылары рөлін атқарады.

Рок-операдағы музыкалық драматургия арқылы басты кейіпкерлер мен көпшіліктің байланысы, олардың сезім, ой, ұмтылыс бірлігі ашылады. Кейіпкерлер көбінесе олармен диалогта біріктіріліп, хормен ән айтады.

Кейіпкерлердің мінездемелерін шығарма авторлары шағын, толық, аяқталған эпизодтар – ариялар, дуэттер, триолар, ансамбльдер, хорлар түрінде береді. Дәл осы жерде әр түрлі сипаттағы вокалдық бөліктерде композитор олардың ой-пікірін, ниетін, көзқарасы мен дүниетанымының кеңдігін ашады.

Т. Мұхамеджанов үшін ария Асан-Қайғы, Әзәзіл сияқты кейіпкерлер партияларының басты нүктесіне, іс-әрекеттің маңызды сәттеріндегі олардың жан-жақты музыкалық портретіне айналады.

Көлемі кішірек осыған ұқсас рөлді қыстырма нөмірлер емес драматургиялық негізделген сипаттамалар болып табылатын дуэт, трио, хор орындайды (мысалы, Дудар мен Мариямның дуэті, батырлар триосы).

Рок-операда аяқталған нөмірлер ауызша диалогтармен байланыспайды, оның орнына шығарма авторлары белгілі бір кейіпкердің сөйлеу ерекшеліктеріне сүйене отырып, оның сипатын көрсететін және сөйлесу интонацияларының ерекшеліктерін жалпылайтын речитатив – музыкалық декламация енгізіледі (мысалы, Асан Қайғы партияларындағы асқақ пафос, өшпенділікке, жауыздық пен қулыққа толы Әзәзілдің партиясы).

«Жерұйық» рок-операсы халықтық музыкалық драма емес, ол нақты тарихи сюжет емес, оны қиял-ғажайып бейнелер мен халықтық салт-

жораларға бай **ертегі-эпикалық рок-опера** деуге болады. Бірақ рок-операның классикалық опералардың ертегі-фантастикалық сюжеттеріне үстірт сыртқы ұқсастығы ғана бар. Т. Мұхамеджановтың шығармасы үлкен философиялық мазмұнға толы [251, 252].

Ерекше аллегориялық сюжет сиқырлы және сирек мағыналы көріністі құруға себеп болмады.

Бұл әңгіме жақсылықтың зұлымдықты жеңуі, махаббаттың салтанат құруы туралы терең ойларды білдіреді.

Рок-операдағы кейіпкерлер нағыз адамдық қасиеттер мен сапаларға ие.

Опералардың стандартты құрылымы негізінде рок-операның тегістелген композициялық жоспары келесі нөмірлері арқылы жасалады. «Жерұйық» рок-операсының қалыпқа келтіру үрдісінің негізінде жатқан кеңістіктік сызбаны көрсетейік. (Сызба № 6).

**Сызба № 6 «Жерұйық» рок-операсының драматургиясы»**



Рок-опера негізгі бөлімнің ізашары және оқиғалардың одан әрі дамуымен тығыз тақырыптық байланысы бар *Прологпен* (аспаптық кіріспе) басталады. *Экспозицияда* шығарманың бастапқы бөлігі ретінде (№ 2-4 суреттер) белгілі бір жағдай ғана суреттеліп, кейбір басты кейіпкерлермен (Асан Қайғы, Дудар, Мариям) танысу және бір-бірімен қарым-қатынасы бейнеленеді (Дудар, Мариям). Бір қызығы, экспозицияның нақты өтетін орны

мен уақыты жоқ. Сондай-ақ, экспозиция жырау (халықты бейнелеп, болашақ іс-әрекеттің тиісті атмосферасына енгізетін хор партиясы), толғау (халық аспаптары домбыра және сыбызғымен күй орындау арқылы Асан Қайғының метафоралық бейнесін жасау), Дудар мен Мариямның дуэті (шынайы және сүйіспеншілікке толы сезімдері келіспеушілік пен жанжалдың басты себебі болатын жас ғашықтарды көрсету) сияқты логикалық және дәйекті классикалық канондар бойынша дами отырып, тікелей көріністі көрсетеді. Бірақ әрекеттің басталуы және дамуымен қатар жүретіндіктен болашақта басқа да кейіпкерлердің (Әзәзіл, үш батыр) экспозициясы *жанана* болады.

Келесі кезең – шығарманың желісі, онда негізгі қарсы күштер анықталады (Әзәзіл, Асан Қайғы). Бұл № 5-7 суреттер. Шығарманың желісі – ширек нөмір - Барымтадан басталады, бұл сөздің мағынасын біз «қарақшылық шабуыл», тонау, ұйымдасып мал ұрлау деп түсінеміз. *Барымта* нөмірін енгізу қайнап жатқан тартыс туралы түсінік береді. Басты зұлым кейіпкер Әзәзіл пайда болады, оның есімінің бұлайша аталуы да кездейсоқ емес. Қазақ тілінен аударғанда Әзәзіл - жын дегенді білдіреді. Шығарма авторлары атап өткендей, рок-операда екі этникалық (яғни қазақ мәдениетіне жататын) кейіпкерлер – Асан Қайғы мен Әзәзіл бар. Малдың орнына Әзәзіл мен оның нөкерлері итжығыс күрестен кейін Дудар мен Мариямды тұтқынға алады. Оларды өлім күтіп тұр, өйткені ғасырлар бойы қалыптасқан әдет-ғұрып бойынша қазақ жастары өзге ұлттың қызын таңдамауы керек.

Әрі қарай өз дүниетанымы мен ұстанымы бойынша бір-біріне қарама-қарсы күресуші басты күштер – жақсылық (Асан Қайғы) мен зұлымдықтың (Әзәзіл) екі жеке номері келеді.

### **Рок-операның драматургиясы.**

«Жерұйық» рок-операсындағы драмалық әрекет драматургияның жалпы заңдылықтарын сақтай отырып, ғасырлар бойы қалыптасқан *экспозиция, сюжет, әрекеттің дамуы, шарықтау шегі мен талғау* сияқты тұрақты сипаттар мен ерекшеліктерді сақтайды. Ол негізгі драматургиялық кезеңдерді, іс-әрекет пен қарсы әрекеттің контрастын, негізгі әрекет пен фонның контрастын айқын көрсетеді (В. Холопованың терминологиясы) [253, 358 б.].

Рок-операның драматургиясы халық пен олардың бірлігін бұзатын зұлым күштер арасындағы *тартысқа* негізделген. Драманың дамуына *үш жалпыланған образ* қатысады:

1) *Халық бейнесі* және оның өкіл-символдары: халық даналығының шырақшысы, жырау, қорғаушы *Асан-Қайғы*; бір-бірін жақсы көретін *Мариям мен Дудар*; *Жайық*, *Ертіс және Іле* сынды батырлар, әртүрлі жүздердің өкілдері;

2) «*Зұлымдықтың*» *жүзеге асуы* – арам ойлы, жауыз *Әзәзіл*;

3) *Махаббат бейнесі* барлық жеңістің бастауы және сезім тазалығының өзгермейтін символы ретінде.

Образдардың оның мифтік бейнесіне жүгінетін тағы бір түсіндірмесі бар – жер асты, орта және аспан әлеміне бағытталған **дүниенің үш бөліктен тұратын қасиетті құрылымы**: жоғарғы дүниенің өкілі – Қайғы, жер асты

әлемі – Өзәзіл және орта дүние – адамдар. Қасиетті кеңістіктің бұл моделі ғаламның орталығындағы екі әлеммен де «қосылу, жанасу, байланыс және өзара әрекеттесуді» қамтиды. Операда ол былайша жүзеге асырылады:

1. Асан Қайғы тұлғасында жоғарғы дүниенің басқа шындығынан орта дүниемен, яғни, Пролог пен Толғаудағы белгілі бір жерде, белгілі бір уақытта «қосылу» арқылы;

2. «жамандық» зынданынан шығу және Айтыс сахнасында жақсылықпен тартыс;

3. Қуғын сахнасында «басқа әлемдік күштермен байланысын үзу».

Бейнелік ортаны халық музыкалық аспаптарында орындалатын үзінділердің семантикасы да ерекше атап өтеді: қыл-қобыз рок-операның басында эпостың ең көне қабатының өзіндік құбылысын білдіреді; операның ортасындағы домбыра – ұлттық өнер философиясы; сыбызғы – жалпы отырыс. Дыбыстық сигналдарды және ассоциативті тембрлік диапазонды сақтайтын есте сақтау қабілетінің арқасында санада генетикалық түрде тік дыбыстық әлем кеңістігінің кенеттен толтырылуына оралатын виртуалды айқындық қалыптасады.

Рок-операдағы вокалдық-аспаптық басталудың синкретизмі №3 эпопея мен №2, №24 аспаптық шығармаларды орындаумен де байланысты.

Рок-операның уақытша легінде зұлымдық пен жақсылық, тепе-теңдік және ізгі тілектер тақырыптары қатаң белгіленген тәртіпте өрбиді. Бұл өзгермейтін тәртіп қазірдің өзінде сиқырлы әрекеттің бір түрі – тәртіп пен үйлесімділікті сақтау актісі ретіндегі дұрыс сюжет.

Рок-операдағы қазаққа тән астарлылық көзге көрінетін – әрекет, шифрланған – көзден көрінбейтін, тұспалдаулар мен сипаттамалардың аллегориялық түсіндірмесі ретінде кейпкерлердің сөзінде не айтылған, не айтылмаған символизмі арқылы көрсетіледі. Т. Мұхамеджанов композитор ретінде музыка арқылы жасырын мағынаны ашады. Олай болса, композитордың Ертіс, Іле, Жайық үш батыр тұлғасында қолданған көпмағыналылығы үш жүзбен астарлы байланыс жасайды.

Т. Мұхамеджанов өзінің эстетикалық, моральдық-этикалық және көркемдік көзқарастарына сүйене отырып, рок-опера жазу дәстүрін айтарлықтай байытты және кеңейтті. Ол жеке тәжірибенің жай-күйін жеткізіп қана қоймайды, сонымен қатар әлеуметтік маңызды және моральдық мәселелерді дамытады. Ол өзін нәзік шебер, адам жанының терең психологы ретінде де, өмірдің келеңсіз тұстарын әшкерелейтін тұлға ретінде де танытады. Композитордың «Жерұйық» рок-операсы оның биік адамгершілік, этикалық және рухани мұраттарының көрінісі ретінде азаматтық, философиялық, гуманистік қырларын ашуға берекелі материал болды.

Ұлттық колорит Т. Мұхамеджановтың «лирикалық көріністердің драматизмі» сюжеттің сұлбасына жаңа мазмұн енгізгені сияқты жеке орынды бақылаулардың жемісті жинақталуына қол жеткізген жанрлық-фольклорлық әлеует арқылы ашылады. Дегенмен, спектакль премьерасына көрермендердің

берген пікірлері көрсеткендей, костюмдеріне байланысты рок-опера заманауи тақырыпта жазылған шығарма ретінде қабылданды.

Біз Әзәзілдің партиялары бір дамымайтын бағытты ұстанғандықтан әр түрлі драмалық даму желілерінің (жақсылық пен зұлымдық, үш жауынгер т.б.) қақтығыстарын емес, ең алдымен Асан Қайғының адамгершілік қасиетін ашатын ішкі әрекетін ерекше атап өтеміз (ұсынылған бес арияда кейіпкердің іс-әрекеті моральдық тұрғыдан өседі). Осы тұрғыдан алғанда Т. Мұхамеджановтың музыкалық драматургиясының қағидаларындағы «монологизм» ерекшеліктері туралы айтуға болады, мұндағы жарқын нүктелер (5 ария) рок-операның бүкіл дамуын нұрландырады.

Осымен тең негізде дерлік бірге өмір сүретін Н. Құлсариев («Тақыр» – жасау идеясы, сценаріі мен либреттосы) пен Е. Қанапияновтың музыкасына жазылған Арал теңізінің және бүкіл өңірдің экологиялық мәселелеріне арналған философиялық түсінікке сәйкес лирикалық және халықтық тақырып – «Тақыр» рок-опера-балеті.

Ерұлан Қанапиянов (15.12.1958) – «Қазақстанның музыка мәдениетінің көрнекті өкілі, қоғам қайраткері, меценат, атақты композитор... оның шығармалары ұлттық сипатымен және Қазақстанның қазіргі мәдениетінің рухымен ерекшеленеді. Композитор музыкасының құдіреті оның эмоционалды байлығында, сезімнің шынайылығында, өзіндік бейнелілігінде, сонымен бірге музыкалық тілдің қолжетімділігі мен мәнерлілігінде» [254, 282 б.]

Насёр Паридóнович Құлсаріев (20 сәуір 1958, Қызылорда – 13 желтоқсан 2002, Алматы) – қазақстандық бард-ақын, продюсер, композитор және авторлық әндерді орындаушы. КЕН продюссерлік орталығының бас директоры.

Жоғары музыкалық-сахналық-көркемдік саласына өмірлік маңызы бар жаңа «ақпаратты» енгізе отырып, авторлар көптеген ғылыми экологиялық форумдарда өзекті болып табылатын су ресурстарының жетіспеушілігінің жаһандық проблемасын көтереді, өйткені бұл ауыз судың азаюына әсер етіп, жердің деградациясына және климаттың өзгеруіне әкеледі. Мұндай қайта құрулар Арал өңіріне әсер етті. Дүние жүзінің экологтары экологиялық апаттың нақты проблемаларының ең күрделі әлеуметтік-экономикалық салдары арасындағы байланысты зерттеуде. Бұл идеяны жүзеге асыру үшін авторлар техникалық өркениеттің ең күшті лексикалық құралы ретінде еуропалық, еуропадан тыс және ұлттық дәстүрлердің синтезі – «үшінші бағыттың» музыка жанрын пайдаланды. «Тақыр» рок-операсының стилистиклық шешіміндегі «екпінді» тұстардың бірі – этно-роктың енгізілуі, көмейде ән айтудың архаикалық техникасымен өрілген Доспанбет жыраудың музыкасы (сұлулық пен ғасырлық даналықты бейнелейді), теңізге үндеу арқылы ұлына ұзақ сапар алдындағы бата беру дәстүрі:

Бара ғой, балам, бар арманыңа!

Әй, Аралым, Аралым!

Алысқа кетер шамам жоқ!



Әй, Аралым, Аралым!  
Аралым, тыңда мені!  
Сені тастап кетпеймін  
Сенде тұдым, сенде өлемін  
Естимісің, Аралым!  
Қинама, балам, қинама.  
Аллаға, балам жағынам  
Сабырмен қаламың!

Бата Жерді қасиетті, рухани-адамгершілік, отбасылық құндылықтардың және туыстас байланыстардың бастауының символы ретінде бейнелейді.

Опера бес актіден тұрады және Арал проблемасын ашады. «Тақыр» рок-операсының түпнұсқа образдары – сюрреализм мен гротеск элементтері бар фантазмагория түрін екі бейнелі салаға бөлуге болады: нақты - екі ұрпақ кәрілік пен жастықты бейнелейтін әке мен бала; бес стихиялық элементті қамтитын фантастикалық – Өмір желі, Өлім желі (мистикалық саланың екі түрі), Тірі су (Сенім мен Үміт), Ана рухы және Теңіз бейнесі» [254, 285 б.]. Жаңғыру үмітінің сәулесі іспеттес Теңіз ариясы бізді финалға жеткізеді. Операның алғашқы орындаушылары еліміздің ең таңдаулы аспаптық музыканттары болды:

- Қария – Бекболат Тлеухан (образды түсіндіру және авторлық орындау)
- Қарияның ұлы – Әлімжан Ақбаров
- Ана рухы – Сара Найман
- Теңіз – Саиль Татубаев
- Өмір желі – Наджиб Вильданов, Никита Страшинский (теледидар нұсқасында драмалық қойылым)
- Өлім желі – Нұрлан Қаражігітов
- Тірі су – Сара Найман
- SUMRUK – балет труппасы. Айта кетейік, «Тақыр» рок-операсының бірлескен авторларының бірі Насер Құлсариев акустикалық гитара мен домбырада өнер көрсетеді.

«Тақырдың» композициялық жоспары қызықты, мұнда әрбір әрекет хореографиялық нөмірден басталады. Рок-операның сюжеті туралы қысқаша сипаттаманы ұсынамыз:

1 Көрініс. Екі пластикалық топ екі желді – Өмір желі мен Өлім желін бейнелейді. Өмір желі өткен бақытты өмірін еске алып ағасы – Өлім желінен өзінің сүйіктісі – Тірі суды осы өлкелерге қайтаруды сұрайды. Өлім желі оның орнына оған өзінің сүйікті ойын-сауықтарын ұсынады. Тақырдың музыкасы естіледі. Өмірдің желі оларды жоққа шығарып, өз кезегінде Махаббат сезімін мадақтайды. Махаббат тақырыбы естіледі. Екі Жел алыстан теңізге келген Қарияның даусын естиді.

2 Көрініс. Қария Аралға арнаған әуенін айтады. Қарияның баласы оны бүкіл отбасымен басқа елдерге кетуге көндіруге тырысады. Қария бас тартып, Теңізден кешірім сұрайды, өзін қарызбын деп санайды. Теңіз барлық

қиыншылықтары үшін Қарияға кінә тағады, бірақ соңында оны кешіреді. Екеуі бірге өткізген күндерін еске алады.

3 Көрініс. Өлім желі Қарияның өзін құрбандыққа шалғысы келетініне сенбей келемеждейді. Өмір желі Өлім желін Қарияны түсінбегені үшін сөгіп, Тірі суды шақырады. Тірі су өзін бағаламағаны үшін бұл жерлерді тастап кететін айтып қорқытады. Екі жел Қарияға бәс тігеді.

4 Көрініс. Қарияның ұлы тығырықтан шығар амалын іздеп марқұм Анасының Рухына жүгінеді. Ол оған Қарияға кедергі жасамауын айтады. Қария ешқайда кетпейтіні, қалатыны туралы өз шешімін хабарлайды. Ұлы отбасымен бірге Арал теңізінен кетеді.

5 Көрініс. Өлім желі мен Өмір желі басқа пана іздеуге мәжбүр. Өлім желі бәс тігуден ұтылғанымен бәрібір жеңіске жетіп, мұндағы толық құқықты қожайынға айналады. Қария Ұлының қайтып оралу туралы уәдесін орындайтынына үміттенеді. Теңіз өзінің қайта жанданатынына, қайта жаңғыратынына сеніп, оны тыныштандырады. Финал естіледі.

Егер «Жерұйық» тұңғыш рок-опера болса, «Тақыр» композиторлардың ұрпақтар үшін табиғатты сақтау мәселесіне жауапкершілікпен қарауға шақырып, адам санасына әсер ету үшін көркемдік құралдарды пайдаланған қазақтың тұңғыш рок-опера-балеті.

Осылайша бұл екі шығарманың параллельдігі ашылады:

**Кесте № 7 «Салыстырмалы талдау»**

	<b>Жерұйық</b>	<b>Тақыр</b>
<b>Атауының мағынасы</b>	Жерұйық – арман еткен жер	Жарылған жер
<b>Жанр</b>	Рок-опера	Рок-опера-балет
<b>Поджанр</b>	Вокалды-аспаптық ансамбльдерге арналған зонг опера	Вокалды-аспаптық-хореографиялық
<b>Полистилистика</b>	Этно-фолк	Этно-рок
<b>Сюжеттік-тақырыптық принцип</b>	Эпикалық фэнтези және метафорикалық фэнтези	Сюрреализм және гротеск элементтерімен ирреальды фантазмагория
<b>Мазмұндылығы</b>	Терең адамгершілік, философиялық-этикалық көрініс	
<b>Мағыналық жүктеме</b>	бірінші орында болмыс философиясы, өмір сүру философиясы, бірлік философиясы, яғни қазіргі адам жаны экологиясының жай-күйіне алаңдау	
<b>Дәстүрлі музыкалық-поэмалық шығармашылық</b>	Жырау (вокалды нөмір)	Жырау (вокалды нөмір)
	Жыраулар Қазақстан эстрадасының қазіргі орындаушылық мәдениетінде туған жерді қорғауға, отансүйгіштікке, табиғатты құрметтеуге шақырып, көптеген мәселелерді шешуге өз үлесін косуда. Сондай-ақ жыраулар шығармашылығын заманауи музыкада кеңінен қолдану қазақ халқының мәдени мұрасын ұрпаққа сақтауға септігін тигізетіні де маңызды.	
	Толғау (қазақ музыка аспабымен орындалатын аспаптық нөмір)	Доспамбет жыраудың толғауы

	Бата (Асан Қайғының жастарға бата беруі)	Бата (ұлына)
	Көмеймен ән айту	
<b>Көрсету, айту</b>	Қыл кобыз және домбыра – бұл Мейірімділік, Жақсылық образдарының лейтмотивтері	
<b>Кейіпкерлердің қарама-қарсылығы</b>	Асан Қайғы – Өз-Өзіл (жақсылық пен зұлымдық)	Қария мен ұлы (кәрілік пен жастық)
<b>Дүниенің үш бөліктен тұратын қасиетті құрылымы.</b> Аллегория.	Жер асты, ортасы және жоғарғы дүние. Іле (үлкен), Ертіс (ортаншы) және Жайық (кіші) батырлар – үш жүздің прототиптері	Өмір желі, Тірі су және Өлім желі Ана рухы, Теңіз бейнесі
<b>Махаббат тақырыбы</b>	Дудар мен Мария	Өмір желі = махаббат тақырыбы
<b>Вокалды ансамбльдер</b>	Дударай мен Марияның дуэті. Батырлар триосы. Асан Қайғы мен Өз-Өзілдің айтысы (дуэт)	Қария мен ұлының дуэт Ұл мен Тірі судың дуэті. Трио: Қарияның дастаны, Ұлының репликасы және Теңіздің естелігі.
<b>Классикалық операмен байланыс</b>	Драмалық негіз әрбір вокалдық нөмірдің аяқталғандығы (ария), пішіні мен құрылымы, лейтмотивтер жүйесі мен кейіпкерлердің вокалдық-аспаптық сипаттамалары, оркестрлік сүйемелдеу және балеттік көріністер, декорация және жарықтандыру дизайны	
<b>Жаңаша пайымдау</b>	рок-музыка	
<b>Цитаталар</b>	«Аққу елім, Қазақстан»	Молдабайдың әні «Модабай» және қазақтың халық әні «Япырай».

«Жерұйық» және «Тақыр» рок-операларының композиторлары өзекті және мәңгілік тақырыптарды ашып, үйлестіретін ауқымды шығармашылық жоспарлар жасады. Өнер олар үшін қасиетті ұғымның көрінісі. Сенім – олардың эстетикалық ұғымдарының мызғымас негізі. Т. Мұхамеджановтың, Е. Қанапияновтың және Н. Құлсариевтің театр дәуіріндегі басым шығармашылық әдістері – полистилистика мен полижанрлар. Күйзелу театры және ойын-сауық, әзіл-сықақ театры, сондай-ақ импровизацияны қамтитын ойын тұжырымдамасында спектакль театры сынды драмалық театрдың элементтері синхронды түрде үйлеседі. Рок-опералардың атаулары символдық сипатқа ие және кейіпкерлер – жақсылық пен жамандықтың, жарық пен қараңғының символдары Қазақстан тарихынан бастау алады. Опера драматургиясында ел басына түскен философиялық трагедия ұғымы мен жалпы келешекке деген үміт арқылы жағымсыздың бәрін жеңу тұжырымдамасы бар. Бұл опустардағы драматургия композиторлардың музыкалық ойлауының орталық, іргелі элементтерімен олардың музыкант

ретіндегі философиялық және эстетикалық басымдықтарымен ұштасып жатты [255].

Сонымен, жүйелі ұйымдастырылған, драматургия тұрғысынан көп қырлы, құрамы жағынан көпжанрлық композицияны сіңірген қазіргі Қазақстан композиторлары еңбек ететін «үшінші қабаттың» келешегі зор. Түрлі мәдениеттер мен стильдерді, дәлірек айтсақ, еуропалық музыка мен ұлттық фольклорды біріктірудің шығармашылық тандемі интеграция идеясының өзін бейнелейді. Сонымен қатар композиторлар еуропалық рок пен джаз стилін шығыс рефлексиясы аясында қайта тұжырымдайды.

Қазақстанның мюзикл-рок-операсының ұлттық ерекшелігі халықтың тұрмыс-тіршілігіне, тарихына, мәдениетіне, халықтың діліне қатысты тақырыптары бар шығармаларда барынша айқын, нақты көрінеді. Олар қазақтың дәстүрлі музыкалық жанрларының элементтерін (мысалы, терме, толғау, қара өлең, жоқтаудың ырғақтық-интонациялық ерекшеліктері) бейнелейді және музыкалық мәнерлеу құралдары кешені (натуралды, миксолид минор, плагалдық тіркестер, жеке интонациялар, текстура және ырғақтық формулалар) қолданылады.

Эстрадалық жанрлар алғашында өнердің және фольклордың халықтық ұлттық бастауларымен тығыз байланысты болды.

Ұлттық мюзикл және рок-опера Қазақстанның эстрада мәдениетіндегі ең жарқын, ең әсерлі жанрлардың бірі болып табылады. Оларды танымал ету қазіргі ұлттық мәдени контексті қалыптастыратын және композиторлар мен орындаушылардың жаңа буынының музыкалық шығармашылығына әсер ететін, тыңдаушылардың қабылдауын дамытатын тиімді фактор болып табылады.

Мюзиклдер мен рок-операларды тудыратын қазіргі қазақстандық композиторлардың шығармашылығында екі негізгі бағыт ең өзекті болып қала береді – **ұлттық** және заманауи мәнерлеу құралдарын жүзеге асыру, сюжеттерді, образдарды «жаңарту», музыкалық жанрлардың эволюциясындағы әртүрлі бағыттарды кеңейту және тереңдету.

Шет елдердегі (АҚШ, Еуропа, Ресей) рок-опера мен мюзиклдің дамуын қамтыған үздіксіз шығармашылық үрдіс бұл жанрларды Қазақстанда кеңінен насихаттауда, жүзеге асыруға арналған эксперименттік жобаларды әзірлеуде және оларды музыкалық комедиялар мен драмалар түрінде шығаруда көрініс тапты. Бұл шығармалар ең алдымен, халық музыкасын «цитаталаумен» ғана шектелмейтін (алғашқы опералардағыдай) дамыған, күрделі вокалдық партияларға байланысты түбегейлі жаңа құбылыс болды. Оларда опералық формаға тәннің барлығы дерлік, атап айтқанда, ариялар, речитативтер, дуэттер, ансамбльдер, хорлар, билер, ауқымды аспаптық эпизодтар, сонымен қатар сахналық безендіру, декорация, костюмдер болды.

Мюзикл және рок-опера жанрларын танымал ету үшін жаңа шешімдерді іздеу қажет, мұнда композиторлық талант пен орындаушылық шеберлік ерекше мәнге ие болатыны сөзсіз.

Қазіргі уақытта эстрадалық өнерде ауқымдылыққа, сыртқы әсемдікке және спектакльдің декоративтілігіне қарай айқын үрдіс байқалады. Бұл техникалық мүмкіндіктердің айтарлықтай артуына байланысты (дыбысты күшейту, дыбыс синтезі, лазерлік жабдық, жарық әсерлері, кеңістіктік декорация). Эстрадалық қойылымдардың мазмұны мен мағыналық жағына келетін болсақ, мюзикл мен рок-опера тудыратын қазіргі қазақстандық композиторлардың шығармашылығы үшін екі негізгі бағыт – ұлттық өнерді жүзеге асыру және заманауи сөз құралдарын ұғыну ең өткір және өзекті болып қала береді. Дегенмен, композитордың ең күшті, ең жарқын даралық стилінің өзі қалыптасу және даму үрдісінде музыканың өзінде бар мектеп, дәуір, мәдениет, халық стильдері арқылы жүзеге асады.

Тарихи-эпикалық тақырыптар жаңа өнер түрі дүниеге келгеннен бастап көптеген қазақстандық операларда көрініс тапты.

***Қазақстан композиторлары тарихи тақырыптарға жүгіне отырып, олардан біздің заманымыздың мәселелерін бейнелеу мүмкіндігін көрді.***

Мюзикл және рок-опера жанрлары қазіргі қазақстандық музыка мәдениетінің құрамдас бөлігіне айналды. Олардың пайда болуына драмалық және музыкалық театрлардың тығыз байланысы негіз болды. Бұл жанрлардың бастауы дәстүрлі қазақ мәдениетінің образды-жанрлық ерекшеліктерін пайдалана отырып, әлемдік классикалық опера өнерінің қазірдің өзінде қалыптасқан академиялық формалары мен түрлерінің әсерінен Қазақстанда (XX ғасырдың бірінші жартысының басында) қалыптасқан опера үлгілері болды.

Қазіргі әлеуметтік-мәдени жағдайда өзінің ерекшелігімен және көпжанрлық сипатымен өзгешеленетін мюзикл және рок-опера жанрларының әрі қарай даму келешегі зор. Зерттеуші Л. Переверзев атап өткендей: «...рок – бұл нақты форма емес, бұл музыканы ойнаудың және көркем материалды ұйымдастырудың жалпы тәсілі немесе принципі, жанрлық және типтік шекараларды еңсеруге ұмтылу» [124, 55 б.]. Музыкалық өнердің тарихи даму үрдісінде бір жағынан, музыканың әр алуан түрлері мен жанрларының белгілі бір мәнерлеу құралдарын пайдалана отырып саралануы, екінші жағынан, түраралық шекараларды олардың шектеулерін сезіне отырып жеңуге ұмтылу жүреді. Қазіргі заманғы мәдениет жағдайында көркемдік және музыкалық шығармашылықтың түрлері мен формаларын синтездеу басым бағыт болып табылады. Эмоционалды-сезімдік фактордың рөлі белсендіріледі, қазіргі тыңдармандар аудиторияның қажеттіліктеріне байланысты қарқынды, өткір және айқын серпіндерді сезіну қажеттілігі артады. Сонымен бірге көркем шығармашылықтың көп өлшемді көріністеріндегі субъективтік бағыт күшейеді. Бұл үрдістердің барлығы мюзикл және рок-опера жанрларында толық көрініс тапқан.

Біздің ойымызша, бұл жанрларды одан әрі дамыту және олардың ұлттық болмысын тереңдету үшін этникалық ерекшелік және дүниетаныммен байланыстыру, халық әнінің интонациясын сақтау, этностың жалпылама стереотиптерін пайдалану және т.б. жаңа тәсілдерді қолдану қажет.

Е.В. Назайкинский атап өткендей: «Басқа біреуден өзіндікіне көшу – жалпы алғанда әрекеттің басты принципі, әлеуметтік, тұлғалық және тарихи жағынан өзіндік табиғи заңдылық. Оның әрекетін әртүрлі құбылыстарда – жеке-тұлғалық, жаһандық геомәдени және тарихи ауқымда анықтауға болады» [108, 26 б.].

Өзіндік, ұлттық ізденіс музыкалық драматургия принциптерін жетілдіруге, әуендік-интонациялық құрылымды кеңейтуге, мюзикл мен рок-операның жанрлық негізін өзгертуге ықпал етеді. Біздің ойымызша, қазіргі қазақ композиторларының шығармашылығында ұлттық өзіндік сана идеясы басым болуы керек. Оның мәнін анықтаудағы А. Кульшанова: «**Ұлттық бірегейлік** ұлттың негізі «біз» түріндегі әлдебір қоғамдастық ретінде қалыптасқан, яғни топ мүшелерінің әлемдегі өз орны туралы көзқарасы, оның ішінде «біз – олар» оппозициясы арқылы «маңызды басқалармен» (мемлекеттер немесе қоғамдар) ара қатынасына негізделген идеялардың жиынтығын көрсетеді. Ұлттық бірегейлік – жеке адамдардың өз ұлтына және ұлттық саяси жүйесіне қатысты эмоционалдық және аффективті бағдарларын көрсететін мәдени норма т.б. Ұлттық болмыстың өзегі – ұлттық мәдениет. Ал басты сипаттар – қоғамдық пен ерекшелік. Оның өзіндік ерекшелігін сақтаудың негізгі құралы – диалог пен мәдениеттер сабақтастығы» – деген анықтамасымен келісеміз [256]. Ұлттық бірегейлік идеясын жүзеге асырудың негізі дәстүрлі фольклорлық шығармаларға жүгіну болып табылады.

Ұлттық мюзикл мен рок-операның шығу тегін анықтау ең алдымен дәстүрлі музыканың музыкалық тілге ену дәрежесін анықтаумен, Қазақстан композиторларының шығармаларындағы ұлттық идеясының көрініс табу деңгейін айқындаумен шартталған.

Ұлттық мюзикл және рок-опера Қазақстанның эстрада мәдениетіндегі ең жарқын, ең әсерлі жанрлардың бірі болып табылады. Оларды танымал ету өзекті (заманауи) ұлттық мәдени контексті қалыптастыратын және тыңдаушылардың қабылдауын дамытатын композиторлар мен орындаушылардың жаңа буынының музыкалық шығармашылығына әсер ететін тиімді фактор болып табылады.

Республикадағы рок-операның даму үрдістері бір жағынан, британдық және американдық рок-музыканың стильдерін меңгеруден тұрады. Екінші жағынан, Қазақстанның рок-операсында мюзиклге қарағанда ұлттық ұстаным көбірек көрінді. Бұл пікір біріншіден, қазақ тілінде рок-опера жасау прецеденті фактісімен байланысты. Екіншіден, іске асыру саласында да әлеует бар... Сонымен «Роксонаки» рок-тобы – көркемдік жетекшісі Руслан Кара, «Ұлытау» рок-тобы – продюсері Қыдырәлі Болманов, «Алдаспан» рок-тобы және т.б. орындаушыларды атап өтуге болады.

Біздің ойымызша, өзекті тақырып «Тақыр» рок-операсының (Арал теңізі мәселесі және т.б.) жанрында нақты көрініс тапқан.

Шығармада қарастырылған Төлеген Мұхамеджановтың «Жерұйық» рок-операсы мәңгілік тақырыптарды, жақсылық пен жамандықты, махаббат пен достық мәселелерін көтеретін философиялық сипатқа ие.

Қазақстандағы мюзикл және рок-опера жанрлары өнерінің синтезін дамыту үшін рок-топтар мен жекелеген орындаушылар, рок мәдениеті, эстрадалық-симфониялық оркестр мен джаз топтары, джаз мектебі, музыкалық театр және мюзикл әртістерінің, 2016 жылы Астанада ашылған «Астана-Мюзикл» театры қоюшы режиссерлерінің пайда болуы мен құрылуы басты мәнге ие.

Қазақтың дәстүрлі музыкасы өзінің барлық көріністерімен мюзикл және рок-опера жанрының **болашақтағы** үлгілері үшін музыкалық ерекшелік пен өзгешеліктің сарқылмас қайнар көзі табылады.

Республикадағы рок-опера жанрының **даму үрдісін** англо-американдық рок-музыканың алуан түрлі музыкалық стильдері мен эстетикасын пайдаланудан көреміз. Қазақстанның рок-операсында мюзиклге қарағанда ұлттық бастау көбірек көрінді.

Осы орайда Қазақстан композиторларының мюзикл мен рок-опера жанрында **келешегі зор**. Сайып келгенде, республиканың музыка мәдениетіндегі орындаушылық күштер эстрадалық вокал және аспаптық орындаушылық саласындағы мамандарға қатысты, сондай-ақ музыкалық театр мен сценография режиссурасы мюзикл мен рок-операның музыкалық-сахналық жанрларының жаңа үлгілерін енгізуге мүмкіндік береді.

## ҚОРЫТЫНДЫ

Қазақстанда қазіргі музыка жанрларын қабылдау, музыканың ұлттық ерекшеліктерін сақтау және пайдалану контексінде композиторлық және орындаушылық қызметте жаңа еуропалық классикалық музыкалық жанрларды игеру мен қалыптастыру үрдісі ерекше маңызға ие.

Өзінің жүз жылдық тарихында мюзиклдер мен рок-опералар өзгеріске ұшырады және бүгінгі күнге дейін өзгеруде. Жаңа формаларды іздестіру бұл жанрдың жан-жақтылығы мен көпқырлы болуына әкелді. Бұл жарқын эмоцияларды тудырады және әдемі жарықтандыру, бейнелі әсерлерімен бірге көрермен үшін нағыз мереке жасайтын сөздің, музыканың, ән мен бидің бірігуімен байланысы.

Өткен дәуірде қоғамның саяси, экономикалық, әлеуметтік салаларындағы өзгерістер жағдайында қазақстандық музыкада жаңа жанрлар пайда болады. Бұған ішкі және сыртқы факторлар ықпал етті. Ішкі факторлар мыналар: академиялық классикалық музыканың драматургиялық-музыкалық негізі ретінде дәстүрлі қазақ музыкасының жанрларына бет бұру; әндік-аспаптық мәдениеттің ең бай дәстүрлерін өзгерту және оларды батысеуропалық және орыс классикалық композиторлар мектебінің тәжірибесімен біріктіру. Сыртқы факторлар: республикада мәдени құрылыс саясатының жүзеге асуы және музыкалық өнер мен жанрдың жаңа түрлерінің пайда болуы; классикалық еуропалық музыканың барлық жанрлық әлеуетін меңгеру.

XX-XXI ғасырлардағы Қазақстандағы музыкалық театр және эстрадалық орындау саласында эстрадалық өнер контексіндегі мюзикл және рок-опера жанрларының қалыптасуы мен эволюциясының мәселелері өзекті болып табылады. Бұл жанрларға деген сұраныс ең алдымен музыкалық мәдениет пен өнердегі визуалды басталуды бекіту, әсерлі образ және аудио ақпаратты алуда орасан зор мүмкіндіктері бар заманауи адамның дүниетанымы мен дүниетанымдық қабылдауының ерекшеліктерін есепке алу сапаларының болуымен түсіндіріледі. Театрлық, ойын-сауық, декоративтік сияқты ерекшеліктер көпшілік музыкалық мәдениетке еніп және өз кезегінде бұл «элиталық» жанрлар неғұрлым демократиялық және аудиторияның кең ауқымы үшін қолжетімді бола бастайды.

Академиялық музыкалық өнердің өнімді түрде қабылданатын және сынған (преломляемые) ерекшеліктері мюзикл мен рок-операға музыкалық және театр өнерін одан әрі байытуға үлес қосуға арналған қазіргі заманғы опера мектептерінің қалыптасуына немесе инновациялық аралас актілердің пайда болуына байланысты өзекті үрдістердің белгілі бір «хабарлаушысы» ретінде әрекет етуге мүмкіндік берді.

Зерттеу нәтижесінде мюзикл және рок-операның поп-мәдениет пен эстрада өнерінің құрамдас бөлігі екені анықталды. Тарихи-теориялық талдау барысында автор бұл жанрдың жанрлар мен стильдердің синтезі негізінде жасалғанын анықтай отырып, бұрынғы тәжірибенің басым белгілерін



анықтады. Сондай-ақ, бұл жанрлар қоғамның өнердің осы түрлеріне деген қызығушылығын арттыратын маңызды коммуникативті бағыттылығымен сипатталады.

Зерттеу жұмысында Қазақстанның эстрада өнеріндегі мюзикл мен рок-операның дербес сахналық жанр ретінде пайда болу, қалыптасу және даму тарихы зерттеліп, оның өзіндік ерекшеліктері көрсетілді. «Астана!», «Достар серті», «Жерұйық», «Тақыр» сияқты жекелеген қойылымдарды мысалға ала отырып, қазақстандық эстрада үшін жаңа жанрды сахнада игеру мәселелері, олардың драматургиясы ашылып, ұлттық музыкалық элементтер анықталды.

Жоғарыда жүргізілген зерттеулерге сүйене отырып, осы зерттеудің ең маңызды нәтижелерін тұжырымдау қажеттігі көрінеді:

1. Бұл зерттеу мюзикл және рок-операның синтездік табиғаты анық және мақсатты түрде ашылды. Осылайша, жанрлық сәйкестіктің қалыптасу кезеңінде-ақ ойын-сауықтық музыкалық театрдың бұл құбылыстары (және ішінара қазіргі поп-эстраданың өзіндік «андерграунд» түрі) жаппай-көпшілік мәдениеттің алуан түрлі элементтерін мақсатты түрде ассимиляциялауға икемділігін көрсетті.

2. Мюзикл және рок-операның мұндай алуан түрлілігі әрине олардың ХХ ғасырдың музыка мәдениетінің қайталанбас өзіндік ерекшелігін анықтайтын біріктіру үрдістеріне белсенді қатысуын анықтады. Сонымен бірге ғасырлар бойы қалыптасқан классикалық мұраға қатысты бастапқыда үстемдік еткен «шәкірттік» ұстанымы бірте-бірте қазақстандық музыка өнеріндегі мәдениеттердің тең құқылы, өзара мүдделі диалогына жол берді.

3. Мюзиклдер мен рок-опералардың стилі опера жанрының әртүрлі мәдениеттер мен дәстүрлердегі даму нәтижелерін жалпылау негізінде қалыптасты, бұл қазақстандық композиторлардың мюзикл мен операға өзіндік ерекше стилі мен концептуалды көзқарастарын жасауға мүмкіндік берді. Жүргізілген талдау мюзиклдік-опералық шығармашылықтағы вокалдық партиялардың тарихи контекске байланысты өзіндік ерекшеліктері бар екенін анықтады; аралас жанрларды талдау осы шығармаларды толық түсіну және түсіндіру үшін музыкалық мазмұны, құрылымы, вокалдық және аспаптық жазудың ерекшеліктері сияқты әртүрлі аспектілерді кешенді түрде қарастыруды және есепке алуды талап етеді; зерттеу талдауының пәні қазақстандық концерттік орындаушылық өнердің дамуында маңызды рөл атқарады, бірақ отандық театрлар тәжірибесінде бұл партитураларды толық көрсетуде проблемалар бар, бұл әлі де қосымша зерттеулер мен музыкалық қоғамдастықтың қолдауын талап етеді.

4. Талдау жұмыстары орындаушылық қызметте ғана емес сонымен қатар шығармалардың музыкалық мазмұны мен драматургиясын көрсетуде ұлттық ерекшеліктерді анықтауға мүмкіндік береді, бұл көп жанрлы шығармаларды жақсы түсінуге және түсіндіруге көмектеседі.

Зерттеу барысында мюзиклдік-опералық шығармалардың бірегей жанрлық және стильдік ерекшеліктері, сонымен қатар композитордың музыканың синтетикалық жанрларының дамуына қосқан үлесінің маңызы

ашылды. Сонымен қатар қойылымдардың шығармашылық сәттілігі – опералық сюжеттік дәстүрлерді синтездеу мен заманауи концептуалды қазақстандық музыкалық альбомның ұлттық іргетасы болып табылады.

Қазақстан композиторларының мюзиклдері мен рок-операларының қойылымдары әртүрлі уақыт қабаттарын бейнелеуде ерекше және композиторлық қана емес, сонымен бірге музыкатанулық тәжірибеде, оған қоса әртүрлі дәстүрлердің өзара әрекеттесу жағдайында да сұранысқа ие. Бұл «гибридті» аралас жанрлар қазақстандық музыка өнерінің феномені ретінде өте өзекті, өйткені жаппай сахналық шығармалардың аталған үлгілерінің әрқайсысы өз мәні бойынша «алғашқы үлгілер» екенін есте ұстаған жөн. Мюзикл мен рок-операның жанрлық басымдығы уақыт өте келе өзін көрсетті – бұл мюзиклдің жеткілікті сәтті үлгілерінен басталып, рок-опералардың тарихи аңызға айналған кейіпкерлерін қосу арқылы философиялық және идеялық сюжеттік мотивтерге дейін созылатын жарты ғасырлық ізденіс.

Музыкалық театрдың бұл көп жанрлы түрлерінің айтарлықтай бөлігі іс жүзінде жарияланған жоқ, аспаптық әзірлемелердің клавиірлері бар, сахналық қимыл-қозғалыс көріністерінің сюжеттік канвасы реттелген, сондықтан музыкатанулық интерпретацияны жан-жақты байыта отырып, ғылыми зерттеу пәнін ғылыми-зерттеу тәжірибесіне енгізудің келешегі зор – бұған композиторлардың кәсіби шығармашылығы, жанрлардың драмалық дамуы, көркем бейненің ашылуы, қазақстандық мюзиклдер мен рок-операларды орындау тәжірибесіне әдістемелік ұсыныстар дайындау және жаңа сюжеттік иірімдер (бұл жанрлардағы әрбір дерлік туындының қайта өңделген орындау нұсқасы бар) жатады.

Қазақтың халық музыкалық кәсіби өнері дәстүрлерінің сабақтастығы заманауи музыка тілін сақтауға және таратуға бағытталған үрдістер фактісі ретінде композиторлардың жырау, толғау, айтыс сияқты т.б. жанрларды мюзиклдер мен рок-операларға айқын логикалық қосуында нанымды көрініс тапқан.

«Ұлттық негіз» кеңістіктік драматургия мен рок-операның қалыптасуындағы таңғажайып ұқсас параллельдерді қайталайды. Табылған «шығармашылық қабаттасулар», диссертациядағы тереңдетілген кестелер мен сызбаларда көрсетілген жеке параметрлердің қиылысулары айтарлықтай дәрежеде жаңа және сенімді.

Жаңа ракурста дәстүрлі жанрларды «қайта интонациялаудың» жаңа музыкалық оқуларын одан әрі егжей-тегжейлі көрсету, нақтылау жас ұрпақтың бағалау қабілетін ескере отырып, зерттеудің осы векторындағы – «игерілмеген ресурстардың» келешегін алдын ала анықтауға көмектесуге арналған: пәнаралық зерттеу кешеніне енгізілген әртүрлі қойылымдарды, орындаушылық және режиссерлік интерпретацияларды салыстыру; композитордың нұсқасын бекіту және поэтикалық бастауға жеке ену түріндегі субъективті авторлықтың конструктивтілігі; сондай-ақ видеоархивтерде кездесетін вокалдық және драматургиялық дамудағы рұқсат етілген импровизациялық дәлсіздіктер.

Мюзикл және рок-опера жанрларының мәдени-тарихи контексін зерттеу өнердің осы түріндегі композиторлық шеберлікті атап көрсете отырып, қарастырылып отырған шығармалардың мән-мағынасын жеткізудің бірегей жолдарын анықтауға мүмкіндік берді.

Зерттеудің маңызды қорытындысы – осы жанрларда қазақтың дәстүрлі музыкасына деген қызығушылықты арттыруға ықпал ететін қазақтың дәстүрлі музыкалық ерекшеліктерінің белсенді пайдаланылуы, ал бұл сайып келгенде қоғамның назарын сәйкестік мәселесіне аударады.

Сонымен бірге автор қалыптастырушы элементтердің эстрадалық өнердің басқа танымал стильдерімен байланысын ашты.

Драматургиялық ерекшеліктерді талдау негізінде жасалған зерттеудің маңызды нәтижесі қазіргі қазақ музыка мәдениетінің әлемдік әлеуметтік-мәдени кеңістікке кірігуі туралы тұжырым болды.

## Пайдаланылган әдебиеттер тізімі

1. Кампус Э. О мюзикле. – Л.: Музыка, 1983. – 128с.
2. Конен В. Музыкально-творческие виды XX века // Этюды о зарубежной музыке. – Музыка, 1975. – С. 427-268.
3. Конен В. Об истоках рок-музыки // Советская музыка. – 1986. - №7. – С.101-109.
4. Конен В. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Советский композитор, 1977. – 448 с.
5. Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
6. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. – М.: Музыка, 1975. – 480 с.
7. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. – М.: Советский композитор, 1982. – 176 с.
8. Тушинцева А. Мюзикл // Музыкальная культура США XX века: уч. пособие / Ред. кол. Переверева М.В, Сапонов М.А., Сигида С.Ю. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – С. 432-467.
9. Гринберг М., Тараканов М. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 231-286.
10. Межибовская Р.Я. Играем мюзикл / Р. Я. Межибовская. – Москва: Сов. Россия, 1988. – 91,[2] с.; 20 см. – (N 23).
11. Данько Л. Комическая опера в XX веке: очерки. – Л.: Советский композитор, 1986. – 176 с.
12. Данько Л. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля. – ЛГИК, 1977. – 26 с.
13. Туганова О.Э. Современная культура США: Структура. Мировоззрен. аспект. Худож. творчество / О.Э. Туганова; Отв. ред. В.А. Карпушин; АН СССР Ин-т всеобщ. истории, Науч. совет по истории мировой культуры. – Москва: Наука, 1989. – 269 с.
14. Бушуева С. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. – М.: Искусство, 1989. – с. 170-193.
15. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 23-48.
16. Сыров В. Блюз и ладовое мышление рока // Музыкальная академия. – 1996, № 3-4. – С.8-13.
17. Сыров В. Стилиевые метаморфозы рока, или Путь к «третьей» музыке. – Н. Новгород: ННГУ, 1997. – 210с.
18. Бабич Т.Н. Архив театра «Comedie-Frangaise» как сокровищница духовных ценностей. – 2012.
19. Бабич Н.Т. Искусство в форме развлечения: молодежный мюзикл «Дубровский» на белорусской сцене. – 2016.

20. Гаврилова Л.В. Мюзикл: страницы истории: учебное пособие / Л.В. Гаврилова, Э.А. Кочурова; ФГБОУ ВПО «Красноярская государственная академия музыки и театра». – Красноярск: ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2015. – 84 с.
21. Яськевич И.Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма – Дис. на соиск. к.иск. – Красноярск, 2009.
22. Празднова О., Чайка Е.В. Рок-опера в контексте постмодернистской культуры //Крымский Мир: Культурное наследие. – 2016. – С. 8.
23. Шнеерсон Г.М. Портреты американских композиторов. – Москва: Музыка, 1977. – 232 с. : ил., нот. ил.
24. Авторский театральный журнал IZKULIS.RU. [Электронды ресурс] – кіру режимі: <https://izkulis.ru/stage-enterteiment-ili-chto-takoe-moskovskij-brodvej/>
25. Енукидзе Н.И. Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла: Книга для чтения/ Н.И. Енукидзе. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – 125 с.
26. Езерская Е. Время мюзикла? // Музыкальная жизнь. 2002. – № 8. – С. 4-7.
27. Езерская Е. Мы наш, мы новый мюзикл построим. // Музыкальная жизнь. 2001. – № 12. – С. 8-9.
28. Езерская Е. Мюзикл. Продолжение следует? // Музыкальная жизнь. 2003. – № 1. – С. 12-14.
29. Езерская Е. Неужели те самые «Кошки». О постановке мюзикла Э. Ллойда-Уэббера в Москве. // Музыкальная жизнь. 2005. – № 7. – С. 9-10.
30. Езерская Е. О мюзикле бедном замолвите слово. Об англо-, американо- и польско-российских постановках мюзиклов в Москве. // Музыкальная жизнь. 2000. – № 5. – С. 7-10.
31. Езерская Е., Тхарева Т. Фабрика мюзиклов // Музыкальная жизнь. – 2005. – № 1. – С. 10-12.
32. Брейтбург В.В. Особенности эстрадных мюзиклов К.А. Брейтбурга. // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 8(94). – С. 101-105.
33. Брейтбург В.В. Жанр эстрадного мюзикла и его преломление в творчестве Кима Брейтбурга: драматургия, режиссура, постановочные процессы: Дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 / В. В. Брейтбург. – Саратов, 2018. – 250 с.
34. Брейтбург В.В. Отечественный эстрадный мюзикл в контексте бытования массовых жанров: к постановке проблемы / В. В. Брейтбург // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 8(94). – С. 106-111.
35. Ткаченко В.В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических произведений А. Рыбникова): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / В. В. Ткаченко. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1993. – 24 с.
36. Цукер А.М. И рок, и симфония. – М.: Композитор, 1993. – 302 с.
37. Конен В.Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.

38. Гринберг М.М. Современный мюзикл / М.М. Гринберг, М. Е. Тараканов // Советский музыкальный театр. Проблема жанров: сб. науч. ст. // ВНИИ искусствоведения; ред.-сост. М.Е. Тараканов. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 231-285.
39. Порфирьева Л. Магия оперы. // Музыкальный театр. Вып. 6. – СПб.: РИИИ, 1991. – С. 9-35.
40. Порфирьева А. Эстетика рок-оперы // Современная советская опера. – Л., 1985. – С. 45-60.
41. Порфирьева А. Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская рок-опера. – Л.: ЛГИТМиК, 1985. – с. 123-136.
42. Как это делалось в Америке. [Электронды ресурс] – кіру режимі: <https://www.livelib.ru/book/1000650168-kak-eto-delalos-v-amerike-avtobiograficheskie-zametki-aleksandr-zhurbin>
43. Журбин А. Заметки о рок-опере, или Новые размышления профессионала // Студенческий меридиан. 1985. – № 10. – С. 31-32.
44. Журбин А. Композитор, пишущий слова: О себе и своей работе. – М.: Композитор, 2005. – 352 с.
45. Журбин А. Москва будет экспортировать мюзиклы. Беседа с В. Кичиным. // Известия. 2001. – № 230 (14 декабря). – С. 1, 3.
46. Журбин А. Призрак мюзикла // Культура. 2005. – № 3 (20 января). – С. 14.
47. Журбин А. Эндрю Ллойд Уэббер композитор для театра // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 18. – С. 6-8.
48. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Синтетические черты музыкального направления classical crossover и его проявление в исполнительском искусстве рубежа XX-XXI веков. // Colloquium-journal, 2019. – № 2 (26). – С. 20-24.
49. Игнатъев Ф. «Иисус Христос Суперзвезда» Эндрью Ллойд-Уэббера: проблема жанровой атрибуции // Театр. Живопись. Кино. Музыка: Межвуз. сб. науч. трудов молодых ученых. Вып. 1. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2004. - С. 322-344.
50. Игнатъев Ф. Эндрью Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры: Автореф. дис. . канд. иск. – СПб.: РИИИ, 2004. – 25 с.
51. Сысоева А.В. Великий продюсер Бродвея Флоренц Зигфельд. // Журнал «Страстной бульвар, 10» – № 4, 2005. – 0,5 п.л.
52. Сысоева А. Определение жанровой типологии американского мюзикла 20-х годов XX века в серии постановок Принцесс-театра в 1915-1918гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка: межвузовский сборник научных трудов молодых ученых. Вып. 1. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2004. – С.344-367.
53. Сысоева А. Бродвейский мюзикл: процесс формирования жанра в 10-20-е годы XX века // Автореф. дис...канд. искусствоведения. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2005. – 22с.
54. Морозов Д. «Мяу» по-русски. Легендарный мюзикл «Кошки» поставлен в Москве // Культура. 2005. – № 11 (24 марта). – С. 15.

55. Емельянова И. «Призрак Оперы» Э Ллойда-Уэббера. // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 595-620.
56. Андрущенко Е.Ю. Мюзикл «Эвита» Э. Ллойда-Уэббера как опыт «художественно-исторического исследования» // III Серебряковские чтения: материалы Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 кн. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006. – Кн. I. – С. 282-303.
57. Андрущенко Е.Ю. Некоторые особенности полижанровых мутаций в мюзиклах Э. Ллойда-Уэббера («Иосиф и его удивительный разноцветный плащ снов», «Эвита») // V Серебряковские научные чтения: материалы Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 кн. – Волгоград: ВМИИ им. П.А. Серебрякова, 2007. - Кн. 1. – С. 21-30.
58. Калошина Г.Е. Французский мюзикл и рок-опера в контексте социокультурной ситуации рубежа XX-XXI веков. // Музыкальное искусство в современном социуме: сб. науч. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – С. 204-229.
59. Луконина А.В., Агеева А.В. Лингвокультурологическая адаптация текстов, положенных на музыку (на материале перевода мюзиклов). // Французский язык и методика его преподавания: проблемы и перспективы. Сборник научных трудов. – Казань: Хэтэр, 2015. – №10. – С.85-90.
60. Луконина А.В., Агеева А.В. Мюзикл в процессе дублирования: к вопросу о поэтическом переводе. // Terra Linguae: Сб. науч. ст. – Казань: Издательство «ТАИ», 2015. – №2. – С.142-145.
61. Луконина А.В., Агеева А.В. Принцип пентатлона как основа перевода либретто (на материале французского и русского переводов арии «Призрак Оперы») // Язык и культура: сборник материалов XXV Международной научно-практической конференции / Под общ. ред. С.С. Чернова. – Новосибирск: Издательство ЦРНС, 2016. – С.73-77.
62. Колесников А.Г. Оперетты Франца Легара и он сам. – М.: Театралис, 2013. – 424 с.
63. Манько С. Украинский мюзикл в пространстве кросс-культурного взаимодействия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. № 1. Ч. 2. – С. 117-119.
64. Холмирзаева Ш.М. Зарождение и развитие жанра «мюзикл» в театральном искусстве Узбекистана сквозь призму творчества С.С. Каприелова. // Молодой ученый. – 2017. – № 21 (155). – С. 61-64.
65. Андрущенко Е.Ю. Библейский сюжет в музыке нашего времени: особенности интерпретации. // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2001. – № 3. – С. 53-55.
66. Андрущенко Е.Ю. Мюзиклы эпохи постмодерна: в поисках универсального жанрового синтеза (Глава 6); Современный мюзикл и академический музыкальный театр: сопряжения, взаимодействия, жанровые «миксты» (Глава 7); Современный музыкальный театр «в стиле

- рок»: между оперой и мюзиклом (Глава 8). // Музыкальный театр на рубеже XX-XXI веков: проблема обновления жанров: [коллект. моногр.] / отв. ред. А.В. Крылова, Е.В. Кисеева. – Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2019. – С. 224-356.
67. Березовчук Л.Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 годы. / Л. Н. Березовчук: учеб. пособие. – СПб.: СПбГУКиТ, 2003. – 92 с.
  68. Живов Д.С. Мюзикл: Исторический анализ формирования жанра. // Музыка и время. – 2020. - № 1. - С. 3-7.
  69. Сажина Н. Мюзикл в России: быть или не быть? // Литературная Россия № 2005 / 16. [Электронды ресурс] – кіру режимі: <https://litrossia.ru/item/7805-myuzikl-v-rossii-byt-ili-ne-byt/>
  70. Станиславская Е.И. Театральные жанры на экране как пример сценически-экранной зрелищности. // Музыка в пространстве ме-диакультуры: сб. ст. по материалам третьей Междунар. науч.-практ. конф. Краснодарский государственный институт культуры. – 2016. – С. 37-42.
  71. Суленёва Н.В. Визуализация мелодической формы поэтических произведений на телеэкране. // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 2 (19-2). – С. 101-105.
  72. Сыса И.Д. Расцвет медийных форм театральности. // Ме-диасреда. – 2017. – № 12. – С. 33-40.
  73. Шилова И. Заметки о мюзикле в зарубежном кино // Музыкальный современник. Вып 4. – М., 1983. – С. 254-272.
  74. Шилова И. На экране музыкальный фильм. –М., 1984.
  75. Шилова И. Национальная традиция и современный музыкальный фильм // Вопросы киноискусства. – М., 1975. – Вып.16. – С. 124-150.
  76. Шилова И. Проблемы звуковой образности в советском кино. – М., 1984.
  77. Ханиш М. О песнях под дождем. – М., 1984.
  78. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: сюжеты, жанр, стилистика // Дисс. ... канд. искусствоведения. – Р-н-Д: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. 2004 – 205 с.
  79. Бахтин А.А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей // Дисс. ... канд. искусствоведения. – М. 2006 – 200 с.
  80. Боброва М.С. Отечественный мюзикл рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века // Дисс....канд. искусств. – Ростов-на-Дону, 2011. – 297с.
  81. Власова Г. Рок-культура феномен XX века: Автореф. дис. . канд. филос. наук. – Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ, 2001. – 26 с.
  82. Игнатьев Ф. Эндрю Ллойд Уэббер как феномен современной художественной культуры // Дисс... канд. искусствоведения. – СПб.: РИИИ, 2004. – 156 с.
  83. Корнев П.К. Джаз в культурном пространстве XX века: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – СПб., 2009. – 191 с.



84. Лелеко В.В. Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – СПб., 2011. – 186 с.
85. Матюхина М.В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2003. – 199 с.
86. Михайлов Л.Н. Создание современного эстрадного зрелища: принципы художественного оформления: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – М., 2007. – 124 с.
87. Моряхин В.А. Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX - XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. – СПб., 2009. – 172 с.
88. Муратов М.М. Эстрада как феномен массовой культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Казань, 2005. – 148 с.
89. Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Саратов, 2006. – 154 с.
90. Набок И.Л. Рок-культура как эстетический феномен: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04. – М., 1993. – 423 с.
91. Невская Т.Н. Эволюция рок-культуры в России: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – СПб., 2009. – 162 с.
92. Поляновская Я.М. Савой-опера Гилберта и Салливена: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2000. – 313 с.
93. Рыбакова Е.Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. – СПб., 2007. – 340 с.
94. Сахарова А.В. Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Москва, 2008. – 249 с.
95. Севастьянова С.С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Астрахань, 2004. – 273 с.
96. Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – Нижний Новгород, 1997. – 156 с.
97. Сысоева А.В. «Плавающий театр» – первый национальный американский эпический мюзикл в Бродвее. // Театр. Кино. Музыка. Живопись. (Сборник трудов молодых ученых). Выпуск 2. – М: Изд-во «ГИТИС», 2005.
98. Ткаченко В.В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1993. – 22 с.
99. Тугушева А.Р. Философско-культурологический аспект анализа молодёжной рок-культуры: дис. ... канд. фил-х наук: 24.00.01. – Саратов, 2006. – 129 с.

100. Туева В.В. Обновление жанровой традиции в советском кинематографе 30-х - 40-х годов: феномен музыкальной комедии Григория Александрова: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – М., 2009. – 160 с.
101. Цукер А.М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – М., 1991. – 48 с.
102. Черная Г.И. Смешанные жанры в советском музыкальном театре 60 -70-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – М. 1982. – 206 с.
103. Чижова И.А. Рок-музыка как культурно-исторический феномен / И.А. Чижова: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1993. – 153 с.
104. Шаповалов С.В. Динамика социокультурных ценностей рок-музыки: дис. ... канд. фил-х наук: 24.00.01. – Ростов н/Д., 2010. – 166 с.
105. Музыкальная жизнь №5. – 2011.
106. Массовая культура на рубеже веков: сб. статей / Гос. ин-т искусствознания; Ред.-сост.: Дуков Е.В., Левин Л.И. – М.; СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. – 261 с.
107. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. – М.: Владос, 2003. – 248с.
108. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М. Музыка, 192. – 150с.
109. Костюк Е.Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера. – Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2008.
110. Чередниченко Т.В. Кризис общества – кризис искусства: музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. – М.: Музыка, 1985. – 191 с.
111. Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. – М.: Музыка, 1989. – 224 с.
112. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964. – С. 57-68.
113. Попова Т. Музыкальные жанры и формы «Государственное музыкальное издательство», 1954.
114. Асафьев Б. Избранные труды. Т.5 – М., 1957. – С.63.
115. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Вопросы социологии и эстетики музыки. Вып.3. – Л.: Советский композитор, 1983. – С.129-142.
116. Сохор А. Бит ил не бит? // Поп-музыка. – М.: Музыка, 1977. – С. 4-16.
117. Сохор А. О массовой музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Вып.1. – Л.: Советский композитор, 1980. – С. 234-264.
118. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Н. Новгород: Издательство Нижегородского Университета, 1994ю – 208 с.
119. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. – 208с.

120. Музыкальная энциклопедия: Т.3 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1976.
121. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
122. Большой энциклопедический словарь: [А-Я] / Гл. ред. А. М. Прохоров. — 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Большая российская энциклопедия; СПб.: Норинт, 1997. – 1434, 16 с.
123. Тушинцева А. Мюзикл // Музыкальная культура США XX века: уч. пособие / Ред. кол. Переверева М.В, Сапонов М.А., Сигида С.Ю. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2007. – С. 432-467.
124. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке / ред. В.Конен // Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Советский композитор, 1977. – С.365-391.
125. Nakanpää T., Waaramaa T., Laukkanen A. M. Comparing contemporary commercial and classical styles: Emotion expression in singing // Journal of Voice. – 2021. – Т. 35. – №. 4. – С. 570-580.
126. Ся Ц. Жанр рок-оперы и его выдающиеся образцы в музыкальной культуре последней трети XX века // Художественное образование и наука. – 2020. – №. 3. – С. 168-172.
127. Березовчук Л. Опера как синтетический жанр (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнительности и его роли в музыкальном театре) // Музыкальный театр. Сб. труд., – СПб., 1991. – С. 36-92.
128. Боровская Н.В. Музыкальный язык рок-оперы «Иисус Христос - Суперзвезда» // Музыка наших дней: Современная энциклопедия / под ред. Д. М. Володихина. – М.: Аванта+, 2002. – С. 8485.
129. Шак Ф.М. Джаз как социокультурный феномен: на примере американской музыки второй половины XX века тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 17.00.02, кандидат искусствоведения – Ростов-на-Дону, 2008.
130. Густякова Д. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры: автореферат диссертации. – 2019.
131. Изергина А.Р. Музыкальные шедевры прошлого в интертекстуальном пространстве сочинений второй половины XX – начала XXI веков: автореферат диссертации. – Уфа, 2022.
132. Мешкова А.С. Формы существования музыки в культуре европейской традиции и их проявления во второй половине XX века: дис. к.ис. – Екатеринбург. 2007. – 221 с.
133. Кром А.Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 17.00.02, доктор искусствоведения. – 2011.
134. Полищук А.Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 17.00.02, кандидат наук. – ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова», 2019.

- 135.Чернышов А.В. Джаз и музыка европейской академической традиции  
Специальность 17.00.02: автореферат диссертации на соискание учёной  
степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2009.
- 136.Шуллер Г. Эпоха свинга: развитие джаза, 1930-1945. Издательство  
Оксфордского университета. – 1991.
- 137.Катефорис Т.The Rock History Reader. – 19 Декабря 2006.
- 138.Козлов А. Рок: истоки и развитие. – Москва: Мега-Сервис, 1998. – 191 с.
- 139.Роксон Л. Rock Encyclopedia by Ed Naha. Канада. – 1969. – 624 с.
- 140.Скаруффи П. 6-томная «Историю рока».
- 141.John J. Sheinbaum, musicologist. Recipient Donald Jay Grout Memorial  
scholarship, Cornell University, 2002.
142. Прогрессивная музыка. Справочное издание. Выпуск 2. – Rock-ExPress.ru  
2023. – 288 с.
- 143.Рыбакова Е. Джаз и рок. Музыка современной России. – СПб: Композитор,  
2013. – 336 с.
- 144.Бейсалиева Д. Некоторые вопросы музыкальной драматургии оперы  
«Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди // Вопросы истории и теории музыки  
Казахстана. Сб. статей. – Алматы: Онер, 1984г. – С. 180-196.
- 145.Джумакова У., Кетегенова Н. Казахская музыкальная культура (1920-  
1980). – Алматы: Гылым, 1995. – С. 35-57.
- 146.Джумакова У.Р. Оперное искусство Казахстана в пространстве мировой  
музыкальной культуры // «Искусство и культура XXI в: традиции и  
современность». – Т.1 – Астана: КазНУИ, 2014. – С. 35-42.
- 147.Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов.  
Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 232с.
148. Казахские оперы / С.А. Кузембаева, Г.Ж. Мусагулова, З.М. Касимова. –  
Алматы: Онер, 2010. – 245 с.
- 149.Абулгазина Г. Казахская эпическая опера 70-х годов в свете развития  
жанра // Сб.науч.-теор. статей памяти И.И. Дубовского. – Алма-Ата, 1990.  
– С.107-122.
- 150.Мусагулова Г. Национально-традиционное в речитативных формах  
казахских опер // Евразия, №5, – 2009 сентябрь-октябрь.
- 151.Мусагулова Г. Речитатив в казахской опере // Дисс. ...канд. иск. Алматы,  
2007. – 140 с.
- 152.Омарова А. Оперное творчество композиторов Казахстана в контексте  
музыкально-исторических процессов (30-60гг.) // Автореф. дисс. ...канд.  
искусствоведения. – Алматы, 1994. – 22 с.
- 153.Харламова Т. Стилиевые тенденции в инструментальном творчестве  
современных композиторов Казахстана: Дис.к.иск. – Магнитогорск, 2019.  
– 234 с
- 154.Кетегенова Н. Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. (К  
70-летию Союза композиторов Казахстана). – Алматы: Алатау, 2009. – 560  
с.

155. Воробьева Е. Жанровые особенности мюзикла и рок-оперы на примере рок-оперы «Страсти по Христу» Е. Терехиной. – Астана: КазНАМ, 2008. – 58с.
156. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 2010. – 254 с.
157. Носина В.Б. Символика музыки И.С.Баха. – Санкт-Петербург, 1997. – 93 с.
158. Бакаева И. Балетные сцены в казахской опере: к проблеме жанровых взаимодействий: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2009. – 21с.
159. Волынцев А., Михайлов Дж. Мюзикл // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – С. 854-855.
160. Гамзатова П. Традиционная культура и рок: опыт сравнительного анализа // Примитив в искусстве. Грани проблемы. – М.: Музыка, 1992. – 230 с.
161. Елеманова С. Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки). – Алматы: Кантана-пресс, 2012. – 408с.
162. Жумасейтова Г.Т. Молодой балет новой столицы. // Вестник НАН РК. 2010. №4 – 75-80с .
163. Бакаева И., Жалбынова А. О мюзикле «Астана» А. Серкебаева // Искусство и культура XXI в: традиции и современность/ Ред. Г.Т. Альпеисова. – Т.1 – Астана: КазНУИ, 2014. – С. 68-74.
164. Мюзикл // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 338.
165. Мюзикл и рок-опера // Словарь музыкальных терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ormr.net/php>.
166. Laufe A. Broadway's greatest musicals. – New York: Funk a wagnalls, 1997. – 519 p.
167. Suskin S. show tunes, 1905-1985: The song, show and careers of Broadway's major composers. – New York: Dodd, Mead & Co, 1986. – 728p.
168. M. Baigent, R. Leigh, H. Lincoln. The Holy Blood and the Holy Grail. – London, 1982. Cape, XIV. – 265 p.
169. Altman R. The American Film Musical. Bloomington. - London, 1987. – 316p.
170. Gottreid M. Broadway musicals. – New York: Abradale press/H. N. Abrams, 1984. – 352 p.
171. Swain J. P. The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey. New York, 1990 – 213p.
172. Morley S. Spread a little happiness: The first hundred years of the British musical. – London: Thames&Hudson Corp., 1987.
173. Snelson J., Lamb A. Musical // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. ed. H. Wiley Hitchcock & Stanley Sadie. London: Macmillan Press Limited, 1986, vol. 2. – p. 345-347.
174. Серкебаев А., Кудлач Ю. Мюзикл «Астана!» – партитура, клавир. – Бостон-Ганновер, 2009-2010. – 108 с.

175. Омарова А. Традиции состязательного искусства и казахская опера. (Монография). – Алматы, 2010. – 188 с.
176. Джумакова У. «Астана!..» превзошла все ожидания. [Электронный ресурс]: газета «Казахстанская правда». – Режим доступа: <http://mail.kazpravda.kz/k/1152073573/2010-07-02>.
177. Энциклопедия джаза [https://translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.3ad70885-6731e5a2-4c8d9d45-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Encyclopedia\\_of\\_Jazz](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.3ad70885-6731e5a2-4c8d9d45-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Encyclopedia_of_Jazz)
178. Игнатенко М. Е. Жанр рок-оперы в музыкальном искусстве казахстана (рок-опера «Жерұйық» Төлегена Мухамеджанова) // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки. – 2021. – С. 16-21.
179. Мухамеджанов Толеген // Казахстан. Национальная энциклопедия. Т.4. / Гл. ред. Б.Аяган. – Алматы: Казахская энциклопедия, 2006. – С. 73-74
180. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. – Т. 5/2 – М.: Искусство, 1965.
181. Гете И. Собрание сочинений в десяти томах. Том 10. Об искусстве и литературе. – 1980. – 443 с.
182. Гете И. Собрание сочинений в десяти томах. Том 5. Драммы в стихах. Эпические поэмы. – 1977. – 625 с.
183. Рок-опера // Мир словарей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.musictime.ru/php>.
184. Рок-опера // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 467-468.
185. Шестаков Г. Рок-опера // Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/>.
186. Березкина Е. Н., Синяткина М. И. Образовательный потенциал рок-оперы // Наука и Образование. – 2020. – Т. 3. – №. 2.
187. Чхетиани Н.С., Аубакирова Д. Р. Рок-опера в контексте синтеза искусств в театральном пространстве XX-XXI веков // Актуальные научные исследования в современном мире. – 2020. – №. 12-5. – С. 64-66.
188. Цукер А.М. Рок-опера как жанр // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре. – 2020. – С. 100-113.
189. Карбулян Д.С. Драматургия фэнтези рок-оперы «Дорога без возврата» группы «Esse» как образец межжанрового синтеза // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство. – 2020. – С. 96-103.
190. Файзулаева М. П. Винера Ганеева – певица широкого стилистического диапазона (на примере рок-оперы Рашида Калимуллина «Крик кукушки») // Музыкальная культура XXI века: Теория, исполнительство, образование. – 2020. – С. 295-301.
191. Бахтин А.А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера) // М.: Палеотип. – 2005. – Т. 52.

192. Андрущенко Е.Ю. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX-начала XXI века. – Izdatel'stvo Rostovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. SV Rachmaninova, 2018.
193. Куриленко Е.Н. Мюзикл и рок-опера: смешение жанров, смешение стилей // Теория и история искусства. – 2016. – №. 3-4. – С. 210-227.
194. Андрущенко Е.Ю. Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – №. 4 (21). – С. 89-94.
195. Андрущенко Е.Ю. Мюзикл и рок-опера на рубеже XX-XXI столетий: взаимодействия и диалоги // Music Scholarship/Problemy Muzykal'noi Nauki. – 2019. – №. 3.
196. Андрущенко Е. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х годов: к истокам исследовательской традиции (статья 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – №. 2. – С. 48-53.
197. Донченко Н., Зайцева И., Татаренко М. Рок-опера: до питання становлення та розвитку жанру // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2017. – №. 4. – С. 146-153.
198. Лелеко В.В. Рок-опера в зеркале отечественного музыкознания // Музыка. Культура. Педагогика. – 2018. – С. 74-84.
199. Безниско О.Н., Карбулян Д.С. Современные тенденции в сценических жанрах как предмет освоения в курсе истории эстрадной и джазовой музыки (на примере рок-оперы «Легенда Ксентарона») // Музыкальное искусство и образование. – 2019. – Т. 7. – №. 2. – С. 96-108.
200. Андрущенко Е.Ю. Дмитрий Шостакович в «диалогах» с мюзиклом и рок-оперой: 1960–1970-е годы // Музыкальная летопись. – 2021. – С. 20-27.
201. Королькова П. В. Русская тема в хорватской рок-опере: секреты успеха мюзикла «Ялта, Ялта» // Русско-славянский диалог: язык, литература, культура. – 2018. – С. 107-110.
202. Нискогуз Е.З. Музыкальная интерпретация в искусстве XXI века на примере рок-оперы «Моцарт» // Студенческая наука, искусство, творчество: от идеи к результату. – 2021. – С. 183-188.
203. Празднова О.С. Ключевые особенности режиссуры рок-оперы // Искусство режиссуры театрализованных представлений и праздников: традиции и инновации. – 2018. – С. 42-50.
204. Пылаева Л.Д., Мочалова Е.А. Новые подходы к изучению жанра рок-оперы // Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения. – 2010. – №. 13. – С. 282-287.
205. Нуриманова А. Рок-опера Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание» // Метаморфозис. – 2023. – Т. 8. – №. 1. – С. 97-103. MLA.
206. Everett, Walter. 2004. "Making Sense of Rock's Tonal Systems." Music Theory Online 10 (4). [https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w\\_everett.html](https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.html).
207. Nobile, Drew F. 2016. "Harmonic Function in Rock Music: A Syntactical Approach." Journal of Music Theory 60 (2): 149–180.

208. Nobile, Drew F. 2017. "Double-Tonic Complexes in Rock Music." Paper Presented at the Society for Music Theory Annual Meeting, Arlington VA.
209. Spicer, Mark. 2017. "Fragile, Emergent, and Absent Tonics in Pop and Rock Songs." Music Theory Online 23 (2). <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.2/mto.17.23.2.spicer.html>.
210. Alpysbayeva V. N. The perspectives of improving domestic rock opera and musical in estrada genre // Бас редактордын орынбасарлары: Қ.З. Халықов, А.А. Кульшанова. Баспаға материалдар дайындаған: Ұ.Н. Тоқаева, Д.Д. Уразымбетов. – 2020. – С. 292.
211. Никифорова М.И. Рок-опера-баллада Г. Татарченко «Белая ворона» // Музыкаведение в XXI веке: теория, история, исполнительство. – 2021. – С. 165-170.
212. Фатьянова Е.А. Премьера века: рок-опера «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева в Санкт-Петербурге // Музыка и электроника учредители: Красильников Игорь Михайлович, Орлова Елена Владимировна. – №. 3. – с. 1-5.
213. Монченко К. А. Крах «идеального мира» в рок-опере «Икар» // Молодые исследователи-современной науке. – 2022. – С. 241-246.
214. Юсупова Е. Л. Гносеологические аспекты изучения подростками рок-музыки // Гносеологические основы образования. – 2020. – С. 249-252.
215. Коломойцев Ю.А. Концептуализм и рок-музыка в аспекте социокультурной компетентности будущих учителей музыки. – 2020. – С. 88.
216. Аташ Б., Таңжаров М. Адамзат қоғамының болашақтағы рухани-адамгершілік келбеті // Қазақстанның рухани өмірі: тарих және қазіргі заман атты ғылыми тәжірибелік конференция материалдары. – А., 2015. – 246-257 б.
217. Аташ Б.М. Футурологиялық зерттеулердің теориясы мен әдіснамасы мәселелерін жүйелеудің кейбір мәселелері // Философия ғылымдарының докторы, профессор Қ.Ш. Шүлембаевтың 75 жылдығына арналған «Шүлембаев оқулары» атты ғылыми-практикалық конференция материалдары. – 2-3 наурыз. – 2012. – Алматы: КазНПУ им. Абая. – 407 б. (118-123 б).
218. Аташ Б.М. Қазақстандағы футурология ілімін өркендету мәселелері және ғылым дамуының футурологиясы // Шет тілдер және іскерлік карьера университеті / Ғылыми педагогикалық журнал. «Тәуелсіздігінің 20 жылында Қазақстандағы ғылыми түсініктер және жүйелер» атты Қазақстан Республикасы тәуелсіздігінің 20 жылдығына арналған халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары – №15. – Алматы, 2012. – 271 б. (127-131 б).
219. Аташ Б.М. Футурология ілімінің жалпы теориялық-әдіснамалық мәселелері // Қайнар университетінде өткізілген Тәуелсіздік талаптары контексіндегі отандық білім: Қазақстан Республикасы тәуелсіздігінің 20 жылдығына арналған халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция



- материалдары. – 20-21 желтоқсан, Алматы: Қайнар университеті, 2011. – 350 б. (12-16 б.)
220. Аташ Б.М. Өркениет пен прогресс аясындағы футурологиялық мәселелер // Академик Ш.Ч. Чокиннің туғанына 100 толуына орай өтетін «Қазіргі жағдайдағы энергетика, телекоммуникациялар және жоғары білім» атты 8-ші Халықаралық ғылыми-техникалық конференцияның баяндама тезистері. – 27-29 қыркүйек. – Алматы, 2012. – 187 б.
221. Аташ Б.М. «Ақыр заман» түсінігін зерттеудің теориялық-әдіснамалық мәселелері // Адам әлемі. Философиялық және қоғамдық-гуманитарлық журнал. – №4 (54). – 2012. – 106-116 б.
222. Валиханов Ч. Избранные произведения. – Алма-Ата, 1958. – С. 317.
223. Асан Кайғы и Жер Уюк // Казахстан: история и современность. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wap.history1997.forum24.ru/>.
224. Аташ Б.М., Бекебаев Ж. Шамандық пен сопылықтағы психологиялық транс жағдай//Дінаралық диалог және Қожа Ахмет Яссауи мұрасы. – А., 2015.– 95-100 б.
225. Аташ Б.М. Түпшаманизм мен алғашқы діни сенімдердің кірігуі // «Түркілердің әлемдік өркениетке қосқан үлесі»: халықаралық ғылыми конференция материалдары. – Алматы: Қазақ университеті, 2013.– 448 б. (200-203 б.)
226. Аташ Б.М. Қазақ даласындағы шаманизмнің генезистік құрылымдық функционалдық мәні мен тарихи- әлеуметтік және мәдени-тұрмыстық мағынасы// Әдіскер Методист. Республикалық ғылыми-педагогикалық журнал. – № 1 (39). – 2011. (25-27 б.)
227. Аташ Б.М. Шаманизмнің құрылымдық-функционалдық негіздері және бақсы тұлғасының ерекшеліктері // Тамыр. Искусство, культура, философия. – №1(34). – 2013. –94-103 б.
228. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – 325 с.
229. Лосев А. Миф. Число. Сущность. – М. Мысль, 1994 . – 919 с.
230. Лосев А. Форма. Стилль. Выражение. – Москва: Мысль, 1995, – 940 с.
231. Лотман Ю. Литература и мифы // Мифы народов мира. – М.: Российская энциклопедия, 1997. – С. 58-65.
232. Аверинцев А. Мифы народов мира / Гл. ред. С.А. Топоров. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т.1.– С. 317.
233. Александров Г.Ф. История западноевропейской философии: Учеб. для ун-тов и гуманит. фак. вузов / Ин-т философии. – 2-е изд., доп. – М.: АН СССР, 1946. – 513 с.
234. Виноградский Б. Сакральная сущность ритуала и сущность сакральности в ритуале [Электронный ресурс]. – М.: Мысль, 2008. – 268 с. – Режим доступа: <http://www.bronislav.ru/php>.
235. Жбанков Е. Миф // Новейший философский словарь. – М.: Наука, 2003. – С. 430.

- 236.Зенкин К. Искусство в свете мифа и религии. К изучению вопроса эстетики А.Ф. Лосева // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. Материалы научной конференции МГК им. Чайковского. – М.: МГК им. Чайковского, 2004. – С. 101-161.
- 237.Иоффе Б. Предложения и вопросы по теории музыкальной семантики // Израиль XXI. – М.: Литера, 2008. – С. 28-36.
- 238.Можейко М. Мифология // Мифологический словарь. – М.: Мысль, 1997. – С. 431-434.
- 239.Тернер В. Символ и ритуал. – М.: Просвещение, 1983. – 280 с.
- 240.Труссон П. Сакральное и миф. – Париж, 2005. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://nationalism.org/vvv/trusson-sacral-and-myth.htm>.
- 241.Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В. Большакова [Электронный ресурс]. – М.: Инвест-ППП, 1995. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/htm>.
- 242.Янляускас Р. Композиция как символ // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. Материалы научной конференции. МГК им. Чайковского. – М.: МГК им. Чайковского, 2004. – С. 22-54.
- 243.Бунин И.А. Обетованному отеческому краю: избранное: (повести и рассказы, стихи, статьи). – Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2010. – 383 с.
- 244.Тэффи Н.А. Перу (Из воспоминаний) // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII-XX вв.: Альманах. – М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2001. – [Т. XI]. – С. 613-619.
- 245.Куприн А.И. Балаклава-земля обетованная // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://krbm.ru/aleksandr-kuprin-balaklava-zemlya-obetovannaya/>
- 246.Бекхожин Х. Мария, дочь Егора. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://lit.kz/authors/Kazakhstan/bekkhozhin.php>.
- 247.Али-заде А. Шайтан // Исламский энциклопедический словарь. – Алматы: Ансар, 2007. – С. 24-28.
- 248.Мұқан А. «Жерұйық рок операсы Астана сахнасында». // Новая музыкальная газета от 20.09.2013.
- 249.Жырау // Национальная энциклопедия Казахстан. Т. 2. – Алматы: Казахская энциклопедия, 2005. – С.365.
- 250.Сегизбаев О. Мировоззрение казахских жырау и акынов 15-18 веков. Условия жизни и творчества казахских жырау и акынов // История казахской философии. – Алматы.: Ғылым, 2001. – С.121-130.
- 251.Композитор Т. Мұхамеджановтың тілші Дана Ермұханға берген сұхбаты. //«Вечерняя Астана» газетінің сайтынан, 2013.
- 252.Джумакова У. Толеген Мухамеджанов. // Очерки о композиторах Казахстана. – Алматы, 2006. – С.5-23.

- 253.Холопова В. Оперные формы // Формы музыкальных произведений, учебное пособие. – СПб.: Лань, 2001. – С. 358-383.
- 254.Очерки о композиторах Казахстана. Сост. А.С.Нусупова. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2013. – 608 с.
- 255.Амрекулов Н.А. Держава неба или будем счастливы вместе. – А., 2007. – 63 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.online-documents.ru/books/nebo/41/?ysclid=m3gxsna45677243506>
- 256.Kulshanova A.A. To the problem of the theory and practice of the national question in the ussr // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ipi1.ru/images/PDF/2017/93/k-probleme.pdf>